classe de 3e

LE NOUVEAU LIVRE de MUSIQUE & de CHANT

PAUL PITTION

HEUGEL & CIE
Représentation Exclusive pour le Monde Entier
Editions ALPHONSE LEDUC & Cie

H.E. 33097 Réf. : SZ

Paul PITTION

Professeur de Pédagogie musicale

LE NOUVEAU LIVRE DE MUSIQUE ET DE CHANT

Classe de troisième

HEUGEL & CIE

Représentation Exclusive pour le Monde Entier

Editions ALPHONSE LEDUC & Cie

Tous droits de reproduction, d'exécution, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

© LES EDITIONS OUVRIERES, Paris, 1969

Imprimé en France Printed in France

ISBN 2-7082-1215-X

Réf. : SZ

AVERTISSEMENT

Le *Nouveau Livre de Musique et de Chant* prend la relève du *Livre unique*. Il est conçu selon les principes nouveaux d'une pédagogie qui a évolué depuis la sortie de nos premiers ouvrages et dont les aspects actuels se trouvent exposés dans notre Pédagogie générale et pratique, *L'Art d'Apprendre, d'Enseigner et de Conduire la Musique*.

L'expérience nous a montré, d'autre part, que des élèves qui entrent en classe de quatrième ou de troisième ignorent certaines des notions destinées aux classes précédentes. Aussi avons-nous prévu des Révisions progressives et substantielles dans le but de constituer le plus tôt possible des classes homogènes.

Nous avons allégé la grammaire musicale en supprimant les données trop complexes, et en faisant précéder les exercices de solfège et les chants de préparations rythmiques et d'intonations qui en facilitent l'étude.

Nous avons remplacé les mélodies difficiles par d'autres plus simples ou moins connues. Le répertoire des chants et des chœurs s'est ainsi enrichi de pages nouvelles, où la traduction française est souvent accompagnée du texte dans sa langue d'origine.

Enfin, le *Nouveau Livre de Musique et de Chant* renferme, comme les éditions précédentes, des résumés revus et mis à jour, qui constituent un abrégé de notre livre *La Musique et son Histoire*.

En bref, ce nouvel ouvrage doit faciliter la tâche du professeur et intéresser davantage les élèves.

Tous droits réservés pour les mélodies, traductions, adaptations et textes de Colette et de Paul PITTION. Mention d'autorisation de reproduction est spécifiée pour chaque emprunt.

TABLE DES MATIÈRES

I. — VOCABULAIRE ET SIGNES MUSICAUX

PAGES

1. *Révisions :* Do majeur. Le mode majeur. La mesure à 2/4 .. 8
2. *Révisions :* Le dièse, le bémol, le bécarre. La mesure à 3/4 .. 12-13
3. *Révisions :* LA mineur. Le mode mineur. La mesure à 4/4 ou C 14-15
4. *Révisions :* SOL majeur. MI mineur 16-17
5. *Révisions :* La mesure à 6/8 18
6. *Révisions :* FA majeur. RÉ mineur 20-21
7. *Révisions :* Les rythmes binaires 22
8. *Révisions :* RÉ majeur. SI mineur 24-27
9. *Révisions :* SI bémol majeur. SOL mineur 28-29
10. LA majeur. Les notes tonales 30-31
11. Le triolet. Le duolet. Leurs divisions 32
12. Trouver le ton : dièses à la clé. La modulation 34-35
13. La mesure à 3/8 36
14. MI bémol majeur. Do mineur. Les notes modales 38-39
15. Les mesures composées 40
16. Trouver le ton : bémols à la clé 44
17. Des syncopes. Des contretemps 46
18. Le chromatisme 48

Complément : Tablature et exercices pour la flûte douce .. 56 à 59

II. — CHANTS ET CHŒURS

PAGES

Adieu, bel été (*canon*) 11
Le moulin au printemps (MOUSSORGSKI) 11
Au son du chalumeau (*canon,* HAYES) 13
Berceuse (SCHUBERT) 16
Comme un oiseau passager (*1, ou 2 et 3 voix,* Russie) 17
Retour en France 19
Place au roi ! (*canon*) 20
Comme au passé, *Long, long ago* (BAYLY) 20
Ah, combien je me souviens ! (*1 ou 2 voix,* Russie) 21
Chanson de pêcheur (Corse) 22
O douce amie, *Caro mio ben* (GIORDANO) 23
Berceuse de Noël (BRAHMS) 24
A la Noël, vers la minuit (*1 ou 2 voix,* Languedoc) 27
Voyages (*La Belle Meunière,* SCHUBERT) 28
Air d'Hérode (*L'Enfance du Christ,* BERLIOZ) 29
Le jour s'enfuit (*canon*) 30
L'été est là ! *Der Sommer der ist da* (WEBER) 30
Si je te voyais sous l'orage (*1 ou 2 voix,* MENDELSSOHN) 31
Ballade des gros dindons (CHABRIER) 33
Chant de mai (*1 ou 2 voix,* SCHUMANN) 33
Marinette (*canon*) 34
Le vent d'automne, *Dast ist ein brausen und heulen* (H. WOLF) .. 35
Dans la nuit, *In night profound, In stiller Nacht* (BRAHMS) 35
La querelle (Auvergne) 36
Le Noël du pâtre (Languedoc) 36
Berceuse (WEBER) 37
Quart en haut (*canon*) 38
La Vie antérieure (DUPARC) 39
Turlututu (Limousin) 40
La Belle dans la tour (*canon,* PURCELL) 43
Sur l'aile de mes chants (MENDELSSOHN) 43
Le Jardinier, *Der Gärtner* (H. WOLF) 45
Réveillez-vous, bergère jolie (*1 ou 3 voix,* SCHULÉ) 45
El vito, *La escalera de la vida* (Espagne) 47
Les cloches du soir (*3 voix,* texte français et russe) 47
Grimpons par le sentier (*canon,* HAYDN) 48
Chanson à l'étoile, *Der Abendstern* (*Tannhaüser,* WAGNER) 49
Chanson de printemps (*2 voix,* SCHUMANN) 50
La Rose de la lande, *Heidenröslein* (SCHUBERT) 50
Le Tilleul, *Der Lindenbaum* (*3 voix,* SCHUBERT) 51
Nul ne connaît, *Nobody knows de trouble I see* (*3 voix,* Negro spiritual) 52

PAGES

Kalinka (*1 ou 3 voix*, texte français et russe) 53
Deep River (*1 ou solo et petit chœur*) 54

III. — HISTOIRE DE LA MUSIQUE

1. Vue d'ensemble sur le XIX^e siècle 64
2. Weber 65
3. Le Lied 66
4. Schubert 67
5. Les représentations lyriques en France (de la fin du XVIII^e au début du XIX^e siècle) 68
6. Berlioz 69
7. Mendelssohn 70
8. Schumann 71
9. Chopin 75
10. La sonate au début du XIX^e siècle 76
11. Liszt 77
12. L'opéra italien 78
13. Wagner 79
14. Les maîtres allemands 81
15. L'école russe du XIX^e siècle 82
16. Le ballet au XIX^e siècle 83
17. Lalo, Saint-Saëns, Chabrier 84
18. Les représentations lyriques en France après Berlioz 85
19. César Franck et ses disciples 86
20. Fauré, Duparc. La Mélodie française 89
21. Vincent d'Indy. La Schola Cantorum. Albert Roussel 90
22. Debussy, Satie 91
23. Dukas 92
24. La Sonate moderne 93
25. Ravel 94
26. Bartók, Igor Stravinsky 95
27. Musiciens français 97
28. Honegger. Le Groupe des Six 99
29. Le Ballet moderne et contemporain. La musique de film. Le jazz 100
30. Schönberg. Les dodécaphonistes 101
31. Musiciens français contemporains 102
32. La musique à l'étranger : Belgique, Suisse, Canada. Autres pays d'Europe et d'Amérique 108

I. - Éléments d'Écriture Musicale

Solfège

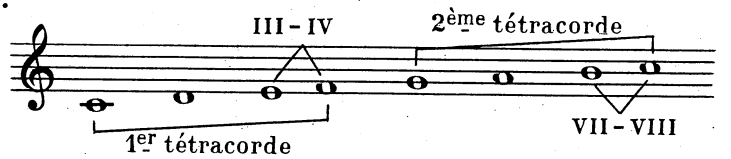
II. - Chants et Chœurs

RÉVISIONS

1

DO majeur. Le mode majeur

Le MODE MAJEUR, dont le modèle est la gamme de DO, est caractérisé par ses deux ½ tons placés entre les degrés III - IV et VII - VIII:



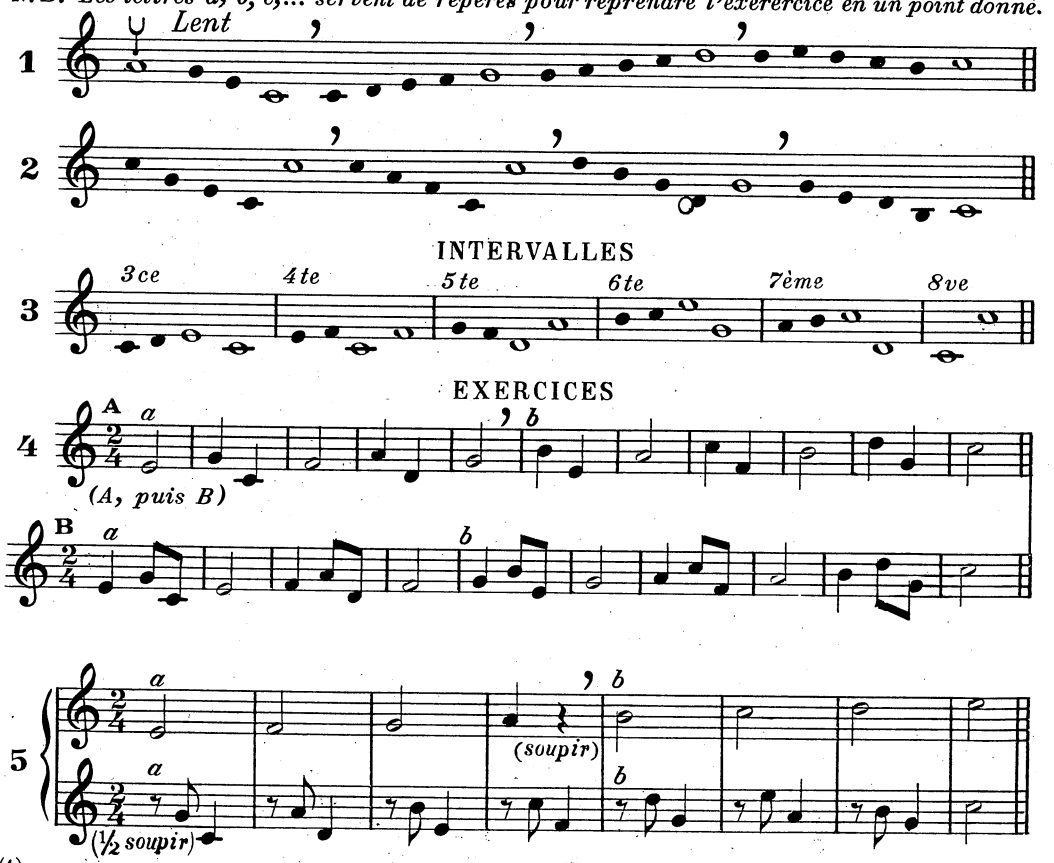
Toutes les gammes majeures ont *2 tétracordes* composés chacun d' **1** ton + **1** ton + ½ ton.

La mesure à $\frac{2}{4}$

Elle se bat à 2 temps. L'*unité de temps* est la *noire*; l'*unité de mesure* la *blanche*. C'est une *mesure simple*.

INTONATIONS [1]

N. B. Les lettres a, b, c,... servent de repères pour reprendre l'exerercice en un point donné.

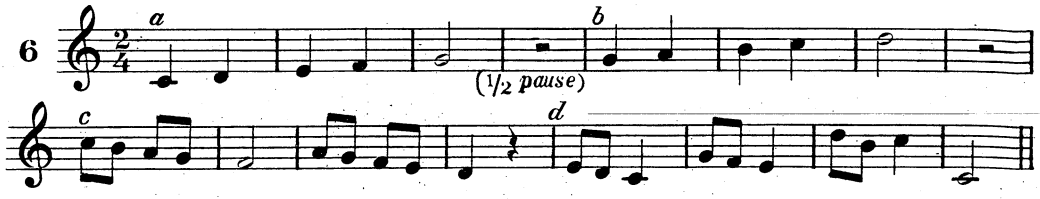


[1] *Les exercices d'intonations doivent être travaillés d'abord lentement, puis de plus en plus vite. Les rondes indiquent des notes tenues; les virgules, des respirations.*

Auguste RENOIR : *La guitariste*

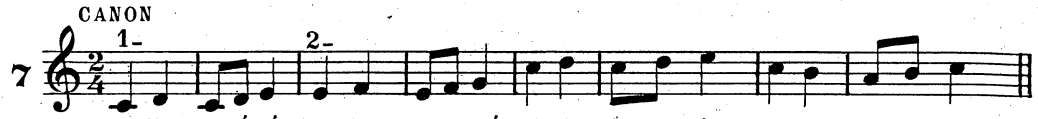
Photo Giraudon

6



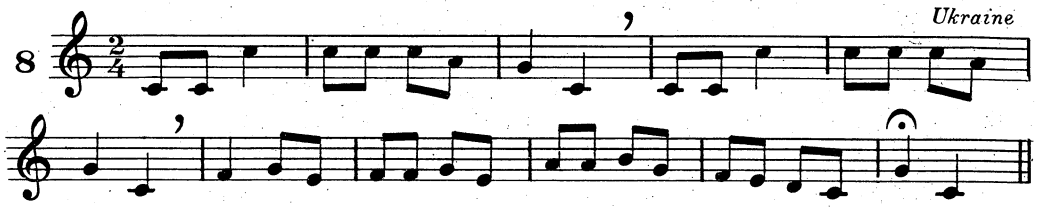
CANON

7

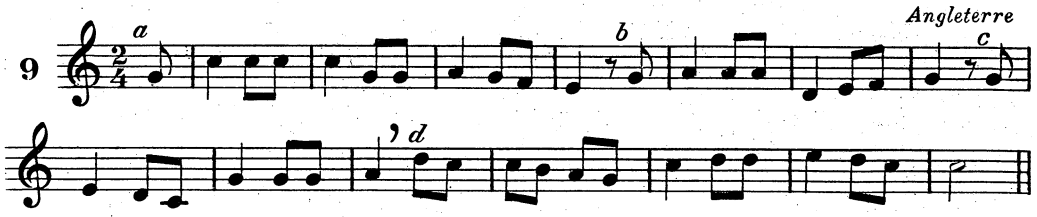


A_dieu, bel é_té, La cloche a sonné, Fi_nis les beaux jours, On re_prend les cours !

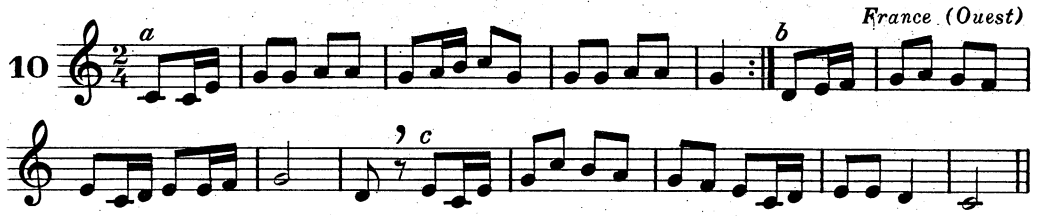
8 *Ukraine*



9 *Angleterre*



10 *France (Ouest)*

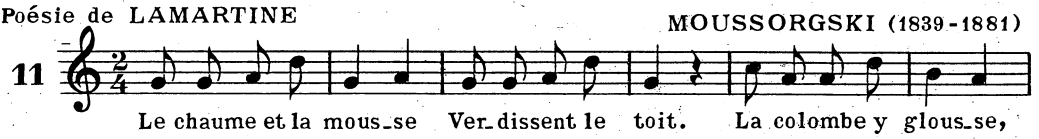


LE MOULIN AU PRINTEMPS

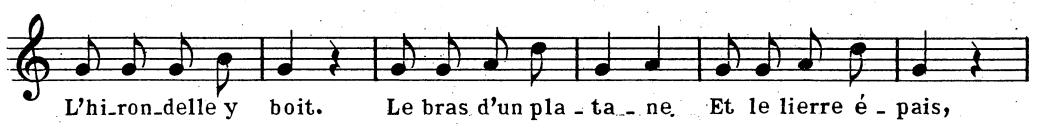
Poésie de LAMARTINE

MOUSSORGSKI (1839-1881)

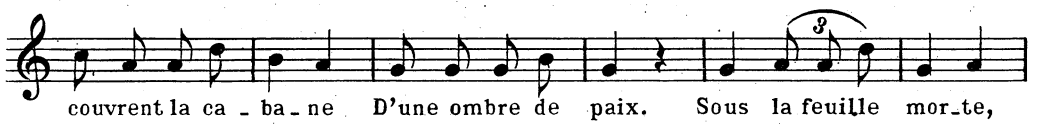
11



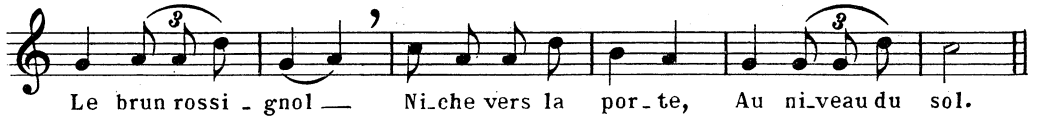
Le chaume et la mous_se Ver_dissent le toit. La colombe y glous_se,



L'hi_ron_delle y boit. Le bras d'un pla_ta_ne Et le lierre é_pais,



couvrent la ca_ba_ne D'une ombre de paix. Sous la feuille mor_te,

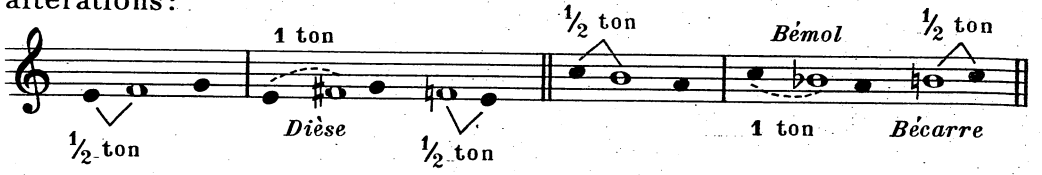


Le brun rossi_gnol — Ni_che vers la por_te, Au ni_veau du sol.

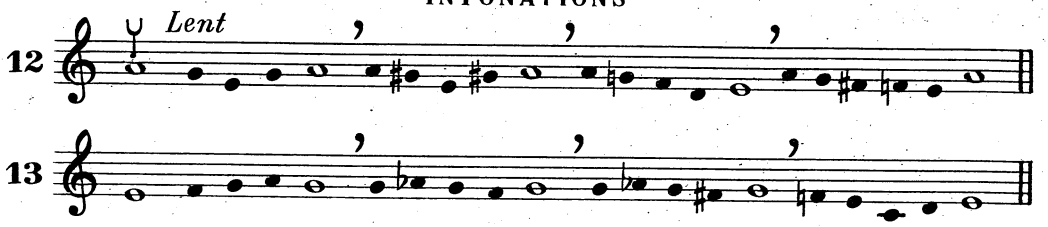
2

Le dièse. Le bémol. Le bécarre

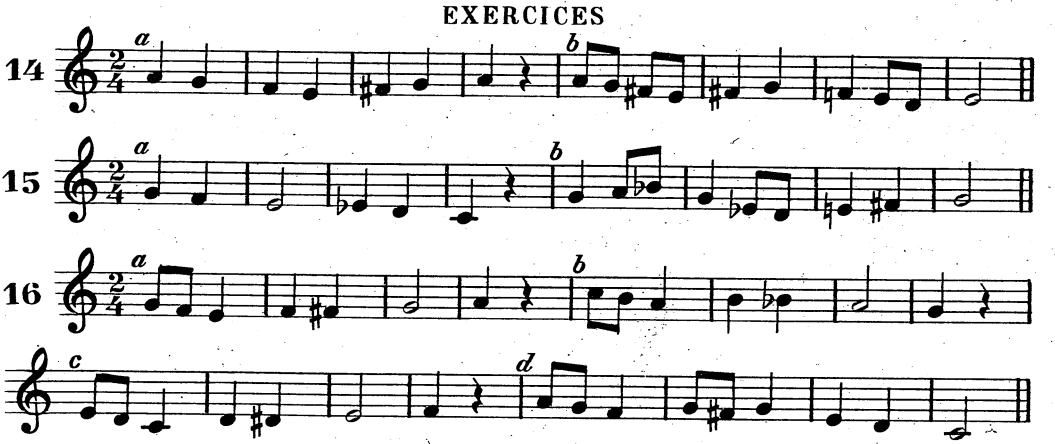
Le DIÈSE, placé devant une note, l'élève d'un ½ ton. Le BÉMOL l'abaisse d'un ½ ton. Le BÉCARRE supprime l'effet de ces deux altérations:



INTONATIONS



EXERCICES



MENDELSSOHN (1809-1847)

Roumanie

Russie

La mesure à $\frac{3}{4}$

C'est une *mesure simple.*

Dans son *chiffrage* $\frac{3}{4}$, le *chiffrage inférieur* indique la *valeur* du *temps:* la *noire.* L'*unité de temps* est donc la *noire.*

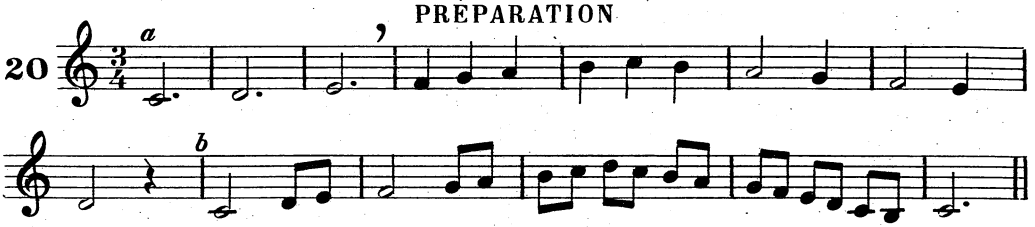
Le *chiffrage supérieur* indique le *nombre de temps:* **3.** La mesure à $\frac{3}{4}$ se bat donc à 3 temps:

$$\frac{3}{4} = \frac{\text{nombre de temps}}{\text{valeur du temps}} = \frac{\text{3 temps}}{\text{noire}}$$

Cette règle est valable aussi pour les autres mesures simples.

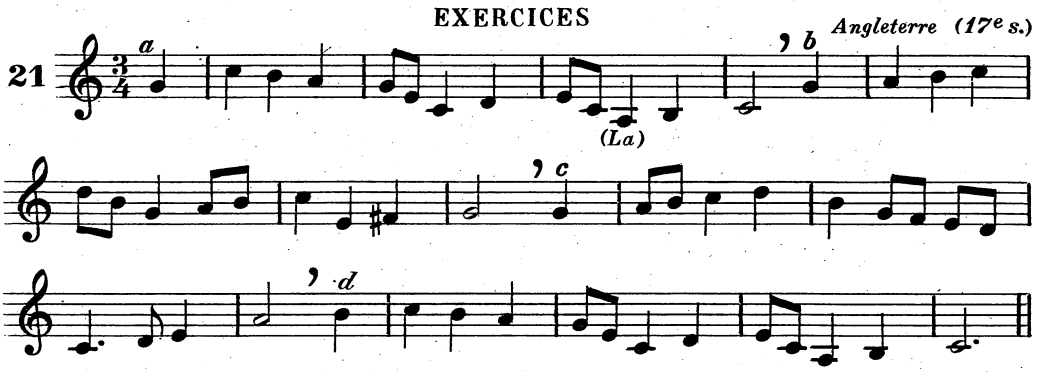
PRÉPARATION

20



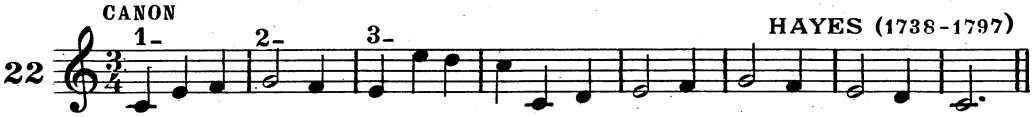
EXERCICES

21



CANON

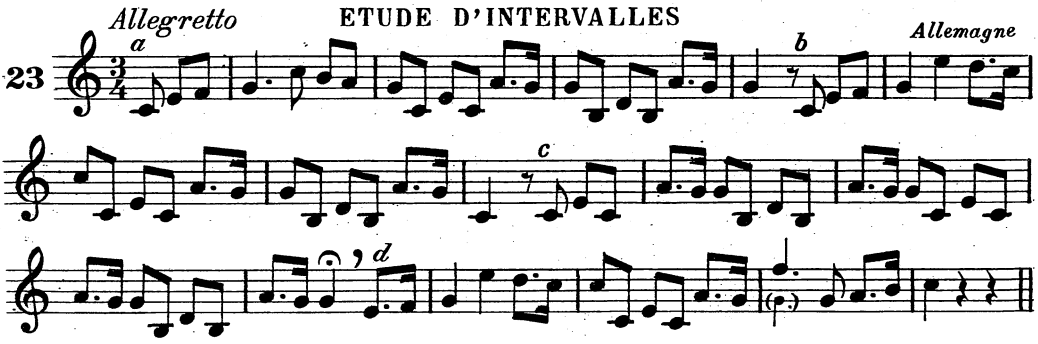
22



Au son du cha-lu-meau, Le berger Gros Guil-lot, Ras-sem-ble son trou-peau.

Allegretto ETUDE D'INTERVALLES

23

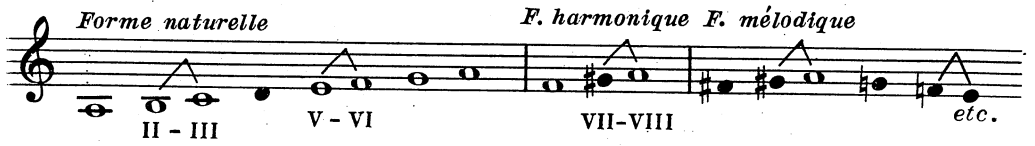


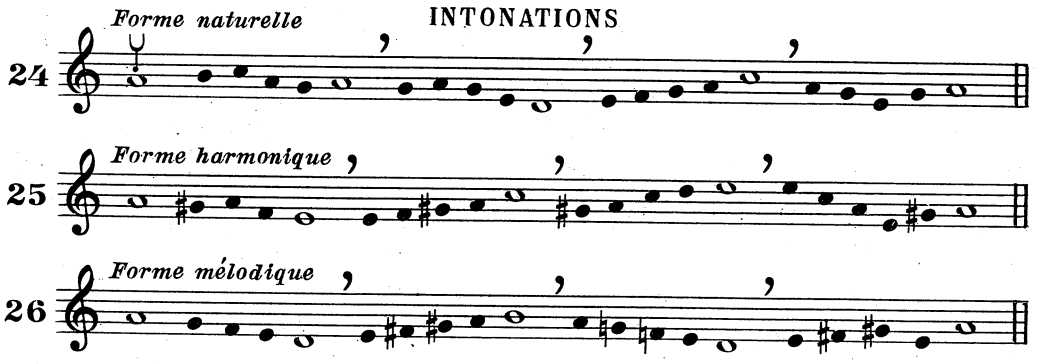
3
LA mineur. Le mode mineur

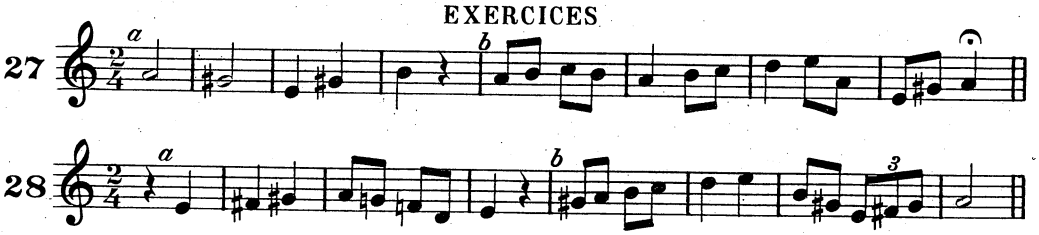
Le MODE MINEUR, dont le modèle est la gamme de LA MINEUR, est caractérisé, dans sa forme *ancienne* ou *naturelle*, par ses deux ½ tons placés entre les degrés II-III et V-VI (SI-DO et MI-FA).

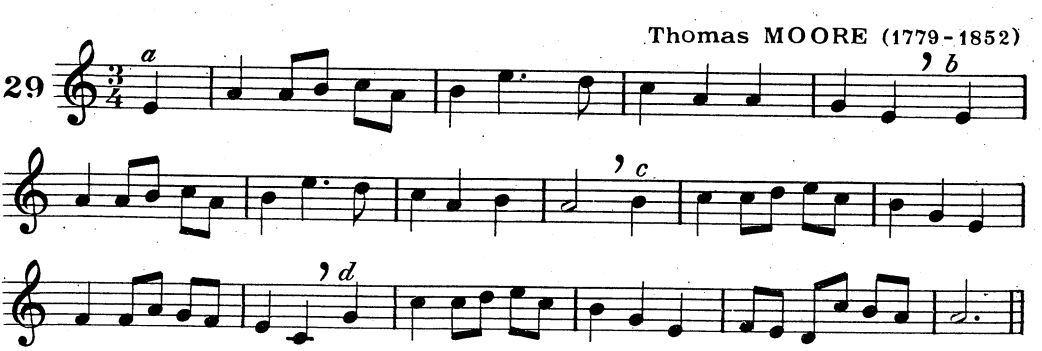
La forme *moderne* ou *harmonique* comprend un troisième ½ ton placé entre les degrés VII-VIII (SOL dièse - LA).

La forme *mélodique* a ses degrés VI et VII (FA et SOL) élevés d'un ½ ton par des dièses dans la gamme *ascendante*. Le bécarre supprime ces *altérations* dans la gamme *descendante*.

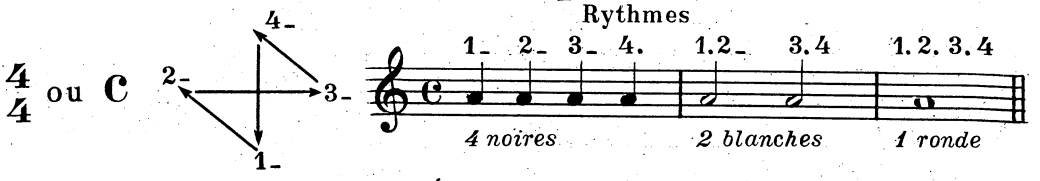






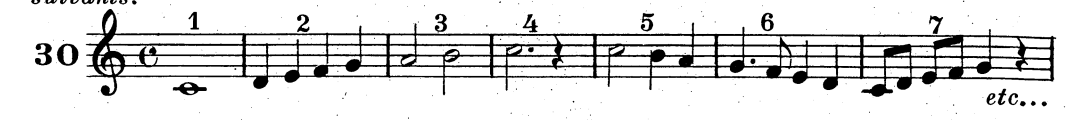


La mesure à $\frac{4}{4}$ ou C



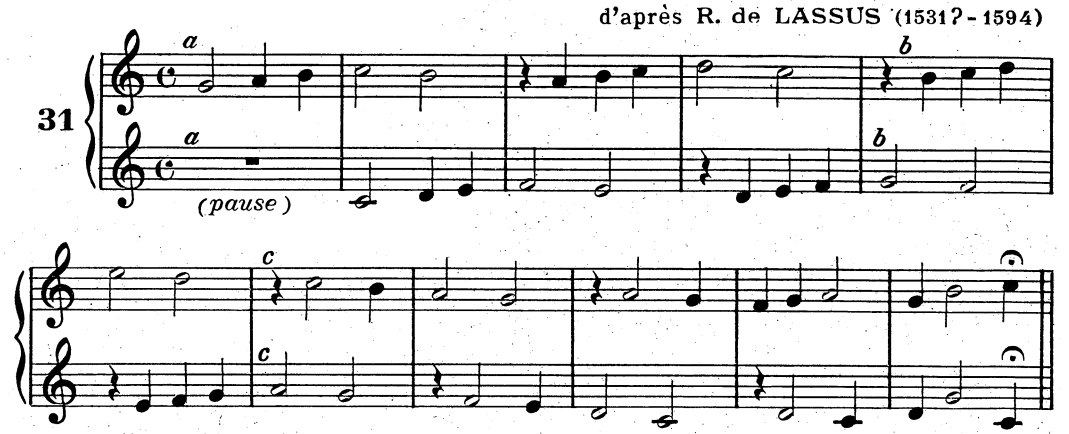
PRÉPARATION

Travailler successivement, sur les gammes de DO Maj. et LA min. chacun des rythmes suivants:

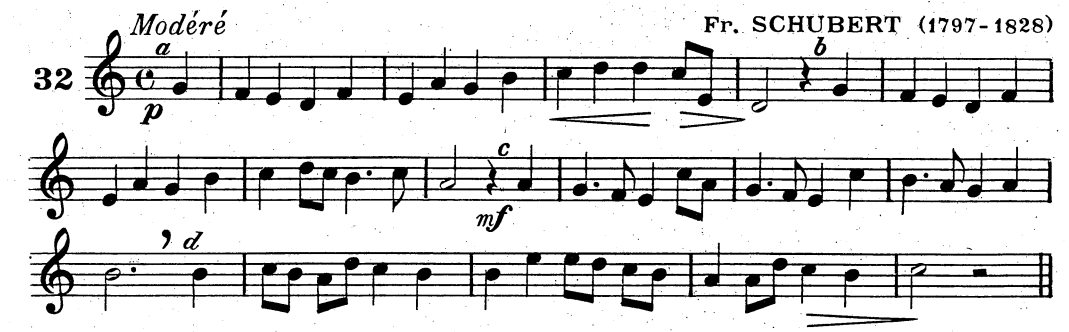


EXERCICES

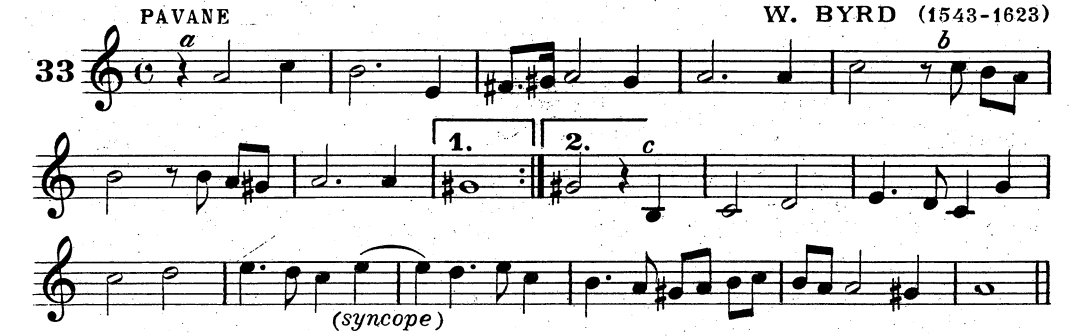
d'après R. de LASSUS (1531?-1594)



Modéré — Fr. SCHUBERT (1797-1828)

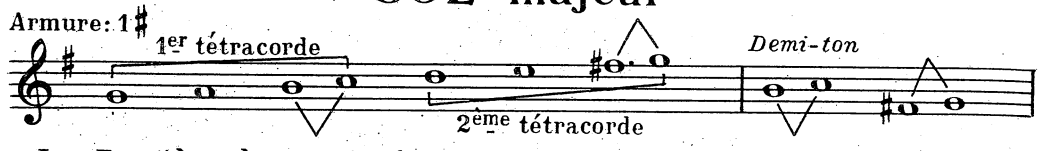


PAVANE — W. BYRD (1543-1623)



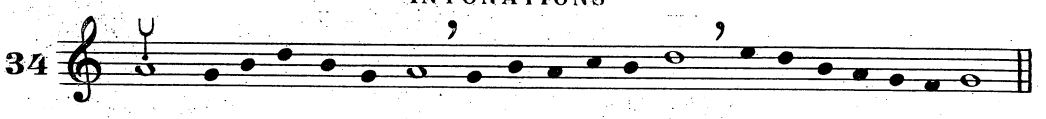
4

SOL majeur

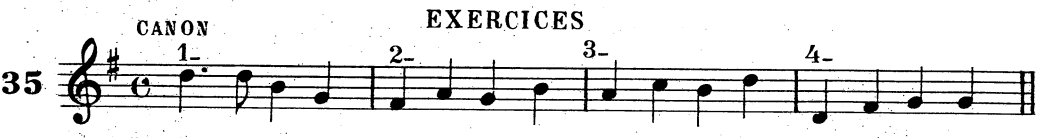


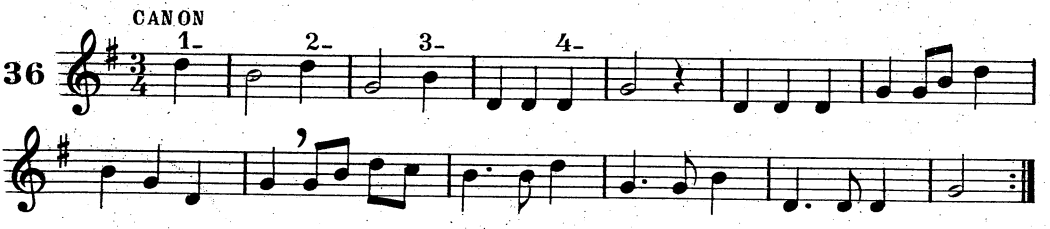
Le Fa dièse à la clé rétablit, entre les degrés VII et VIII, le $^1/_2$ ton habituel au *mode majeur*.

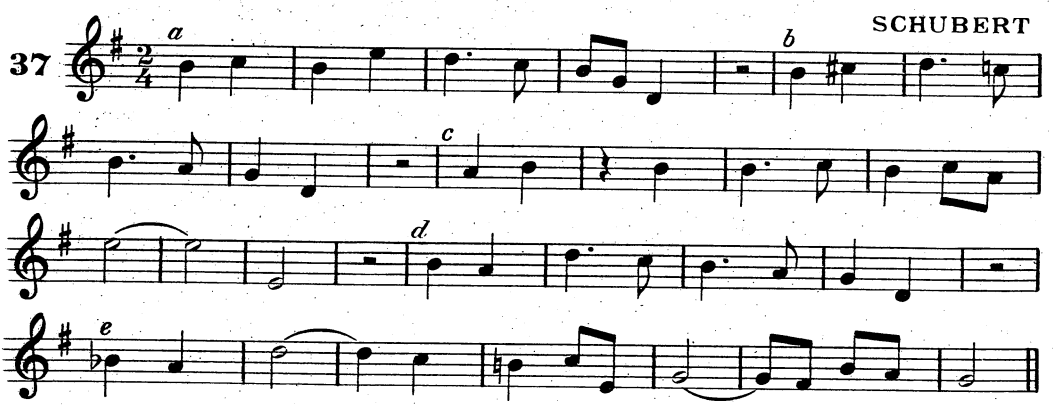
INTONATIONS



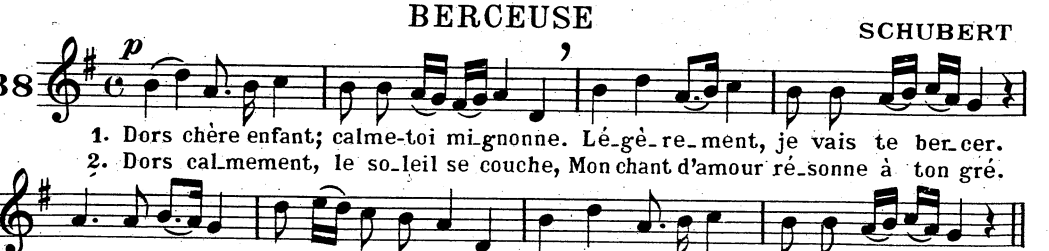
EXERCICES



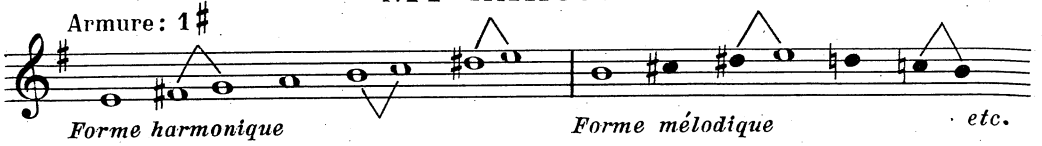




BERCEUSE



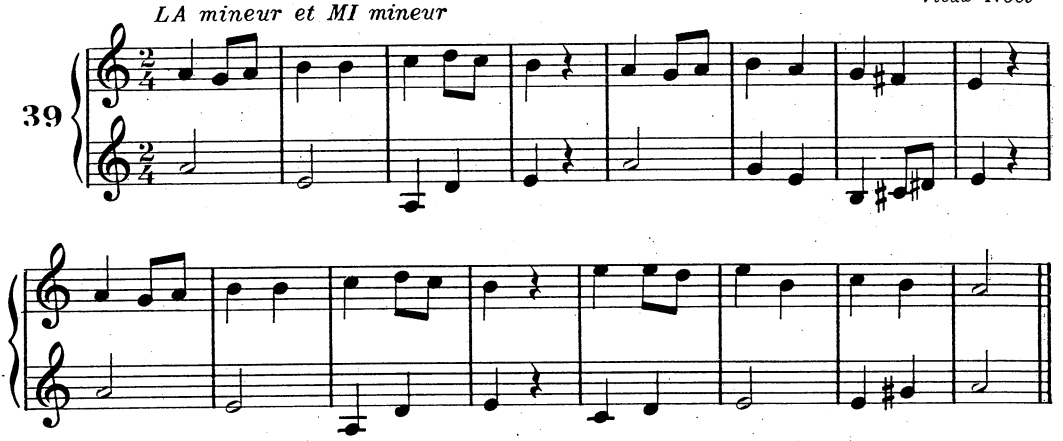
MI mineur



La GAMME MINEURE de MI a un dièse à la clé. Dans sa forme *moderne* ou *harmonique*, le RÉ dièse joue le *rôle* d'une *sensible*.

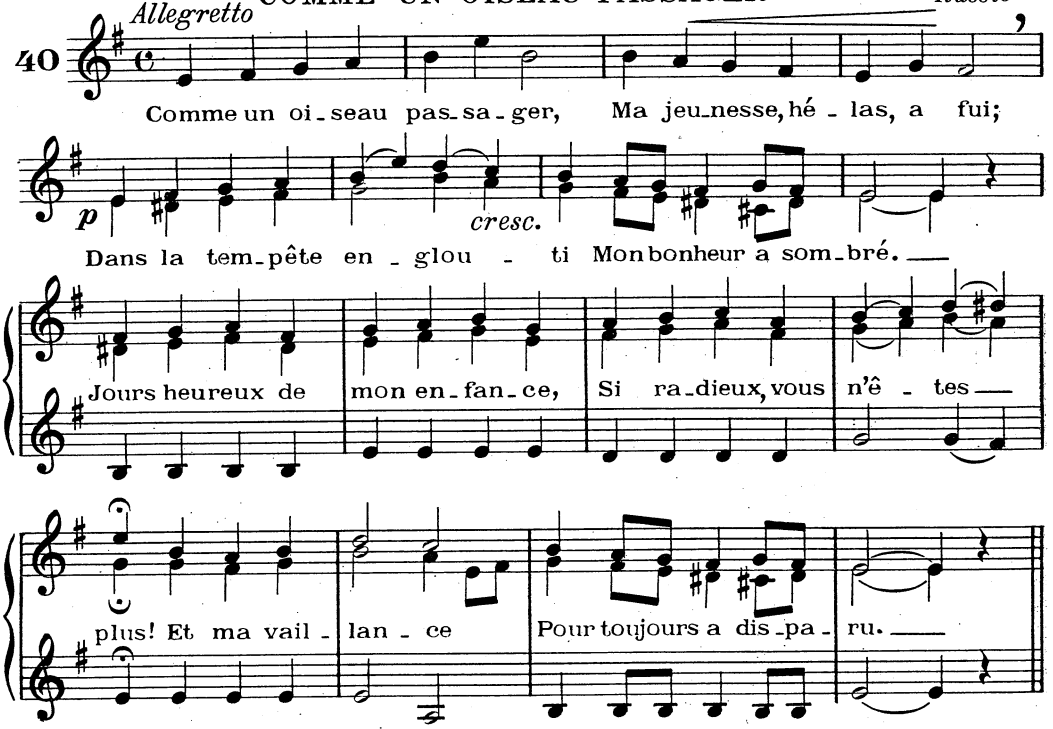
Vieux Noël

LA mineur et MI mineur



COMME UN OISEAU PASSAGER (1)

Russie



(1) *Extrait de Chœurs populaires russes, de C. Pittion et N. Pogarieloff, 1er recueil, Les Editions Ouvrières.*

5

La mesure à $\frac{6}{8}$

C'est une *mesure composée.*

Dans son *chiffrage* $\frac{6}{8}$, le *chiffre inférieur* indique la *valeur* du *1/3 de temps:* la croche. L'*unité de temps* vaut donc **3** croches, ou une *noire pointée.*

Le *chiffre supérieur* indique le *nombre* de *1/3 de temps.* Six tiers de temps = *2 temps.* La mesure à $\frac{6}{8}$ se bat donc à **2** temps.

$$\frac{6}{8} = \frac{\text{(nombre de } 1/3 \text{ de temps)}}{\text{(valeur du } 1/3 \text{ de temps)}} = \frac{6 : 3}{\text{croche} \times 3} = \frac{2 \text{ temps}}{\text{noire pointée}}$$

Cette règle est valable aussi pour les autres mesures composées.

PRÉPARATION

Travailler successivement, sur des gammes connues, chacun des rythmes suivants:

41 1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) etc. etc.

EXERCICES

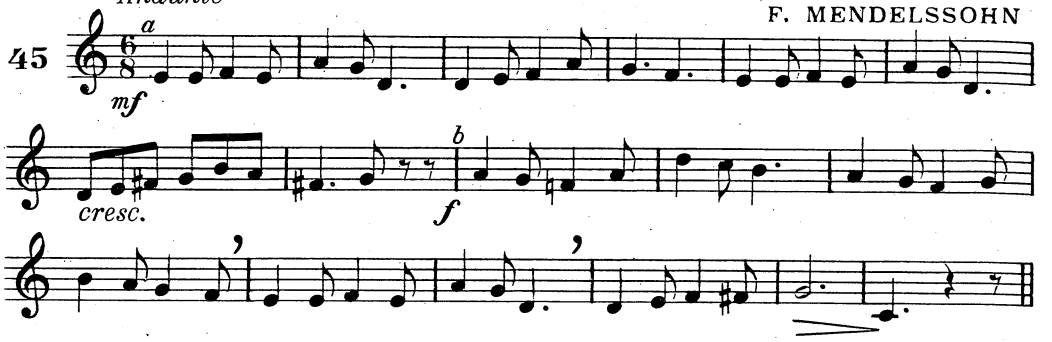
42 *a* *b* *c* *d* *Etats-Unis*

43 *a Andante* *b* *Norvège* 1. 2.

44 *Moderato* *a* *b* *c* MOZART (1756-1791)

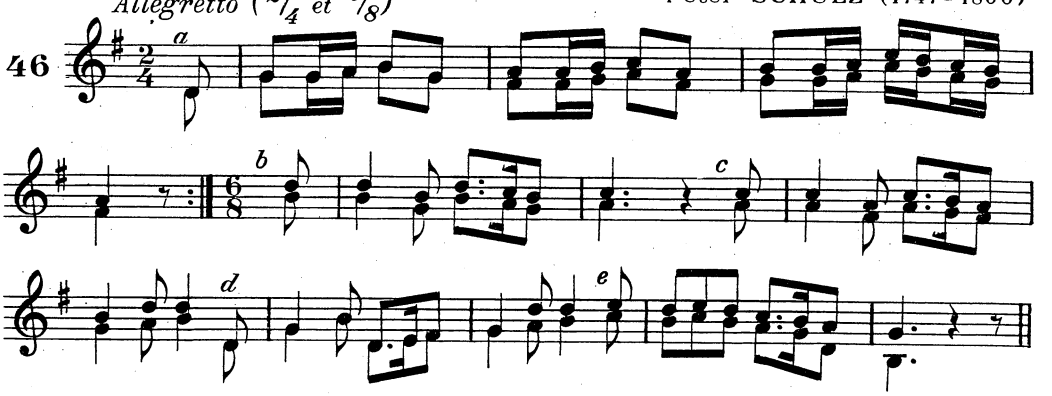
Andante F. MENDELSSOHN

45



Allegretto ($^2/_4$ et $^6/_8$) Peter SCHULZ (1747-1800)

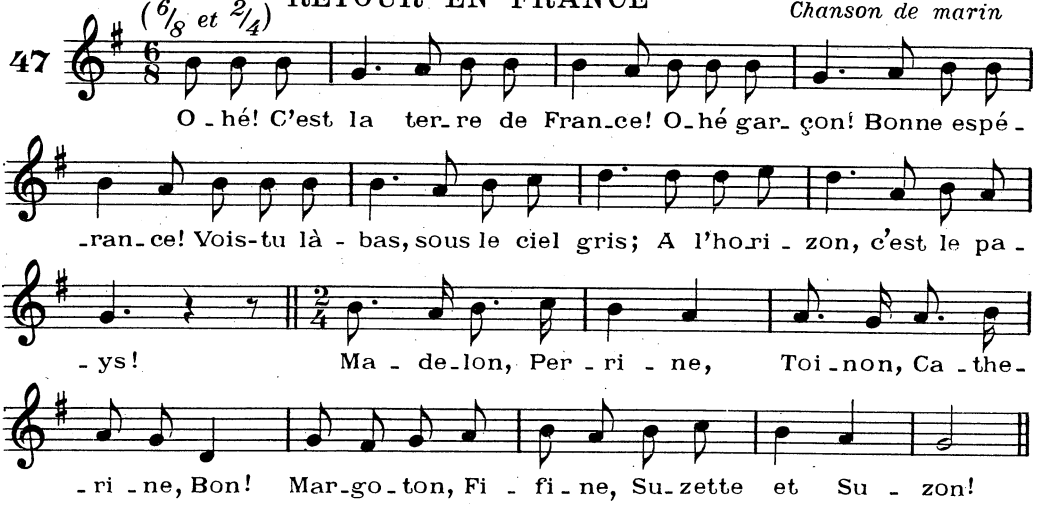
46



RETOUR EN FRANCE (1)

($^6/_8$ et $^2/_4$) *Chanson de marin*

47



2

C'est le pays. Ta vieille mère
Depuis trois ans passés t'espère;
Mais la nuit tombe et les brouillards
Masquent les feux à nos regards.

3

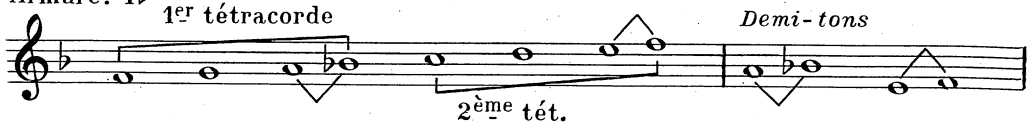
– Maître de quart! En haut le monde!
Jette à la mer la grande sonde!
La brume est autour du vaisseau
Epaisse à couper au couteau.

(1) *Extrait de Chantons la mer, de François Le Moyne, Les Editions Ouvrières, Paris.*

6

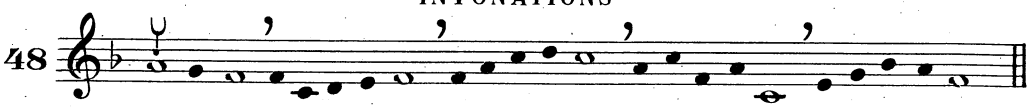
FA majeur

Armure: 1♭

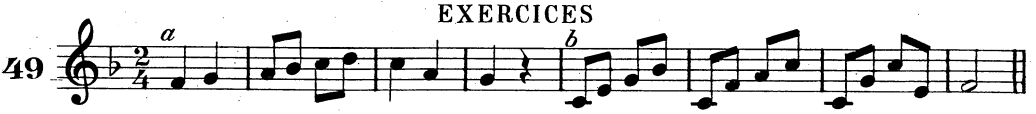


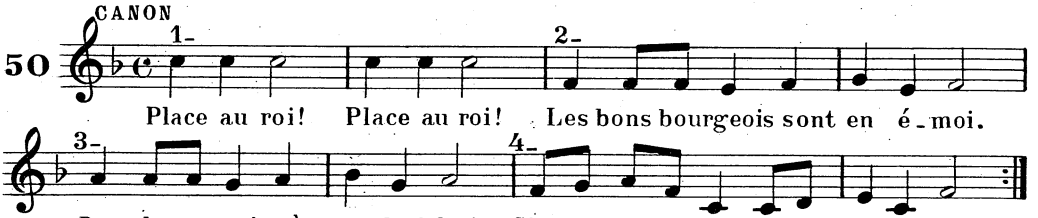
Le SI bémol à la clé rétablit, entre les degrés III et IV, le ½ ton habituel au *mode majeur.*

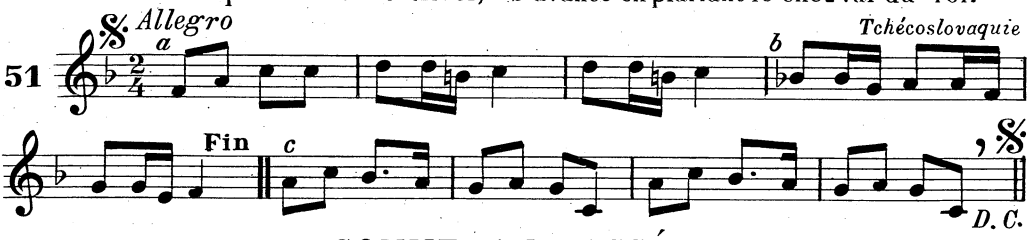
INTONATIONS



EXERCICES



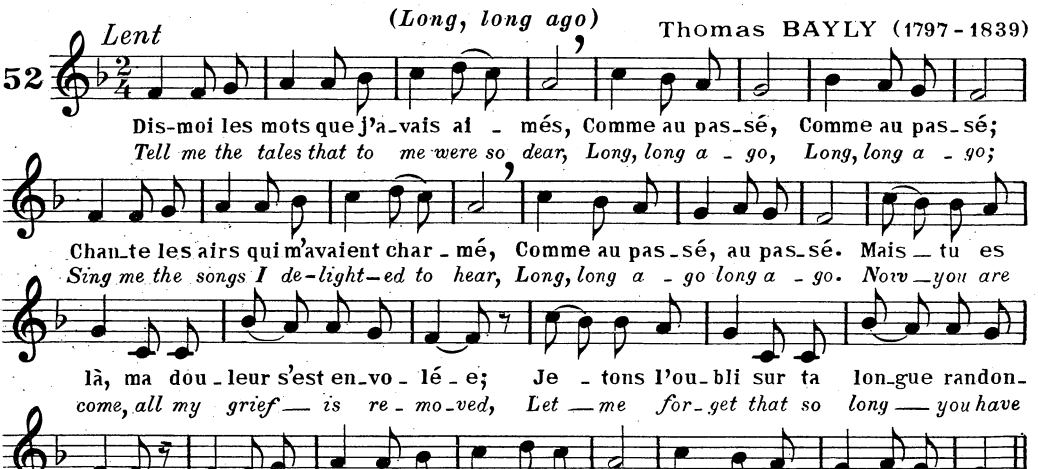




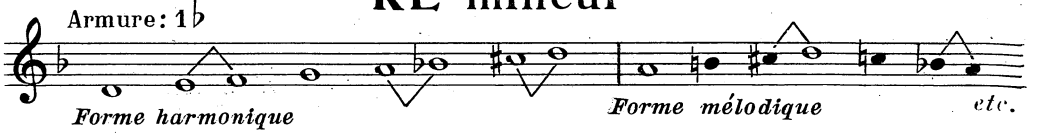
COMME AU PASSÉ

(Long, long ago)

Thomas BAYLY (1797-1839)

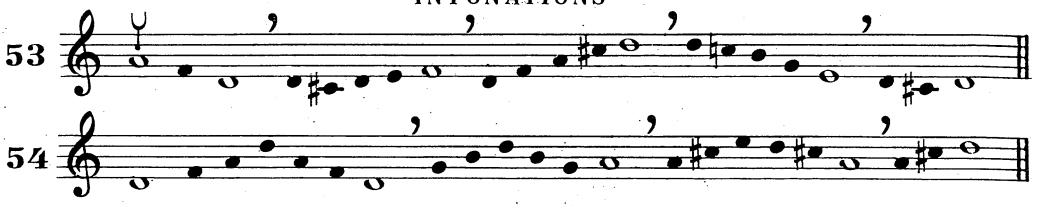


RÉ mineur

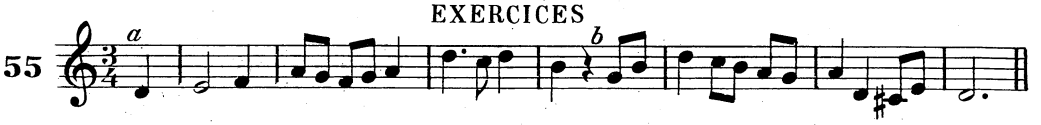


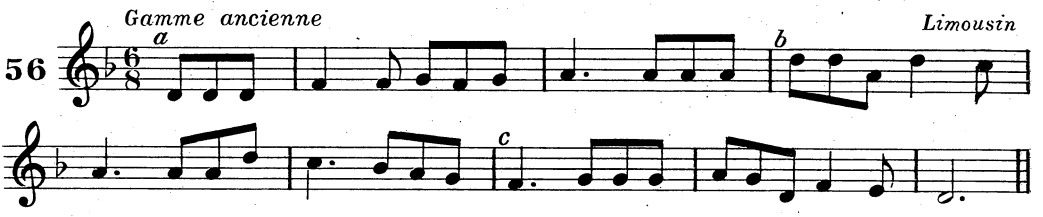
La GAMME MINEURE de RÉ a un bémol à la clé.

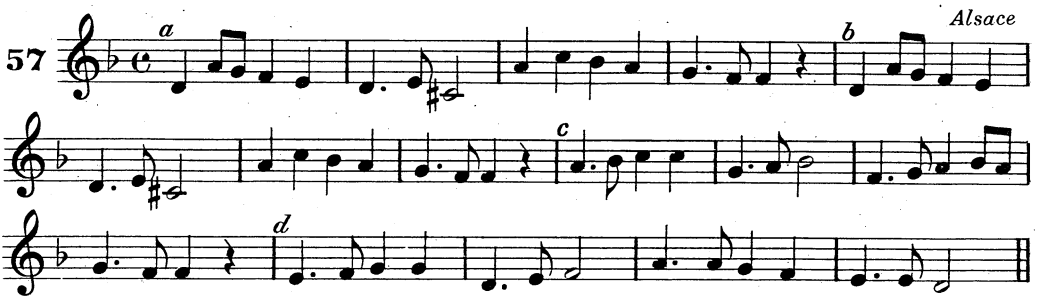
INTONATIONS



EXERCICES



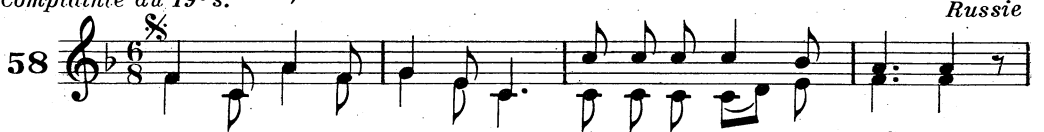




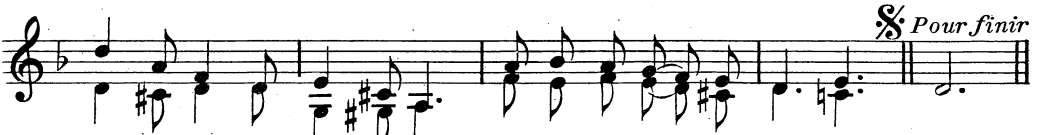
AH, COMBIEN JE ME SOUVIENS!

Complainte du 19e s.

Russie



1. Ah! Combien je me sou_viens Des propos de ma mè_re,
2. Prends garde aux mauvais garçons Et fuis leur com_pa_gni_e.
3. Non, je n'ai ja_mais tu_é; Pourtant je suis au ba_gne,



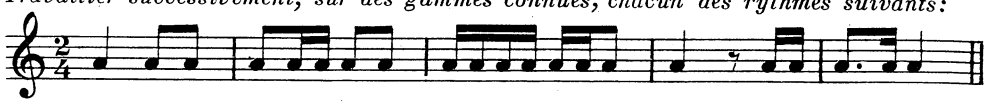
Qui me ré_pé_tait sans fin, De sa voix noble et fiè_re:
Ils vous font mettre en prison, Aux fers, en Si_bé_ri_e.
Pour a_voir choi_si d'aimer, Le peuple et la li_ber_té!

7
Les rythmes binaires

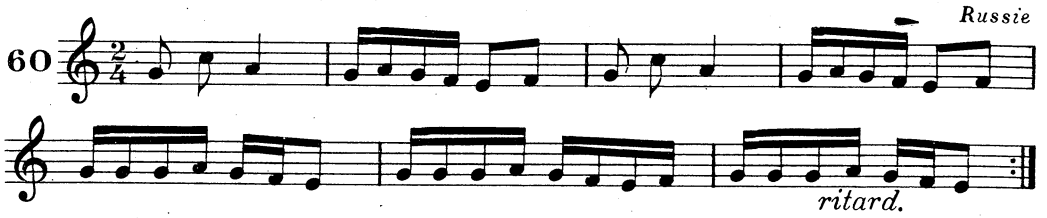
PRÉPARATION

Travailler successivement, sur des gammes connues, chacun des rythmes suivants:

59

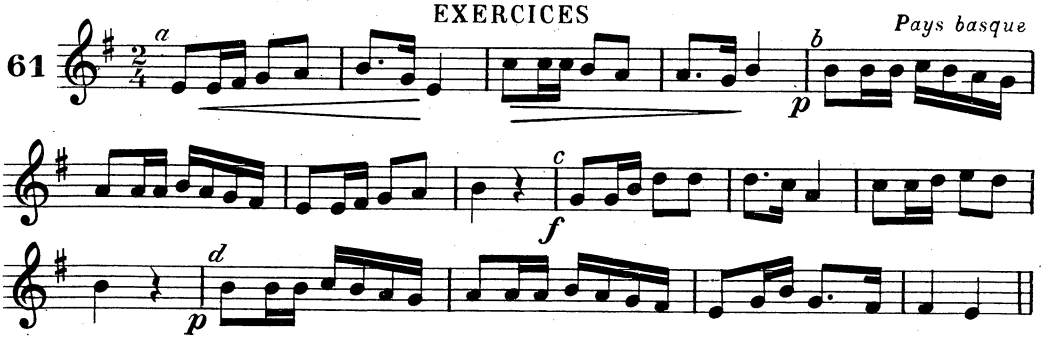


60 *Russie*



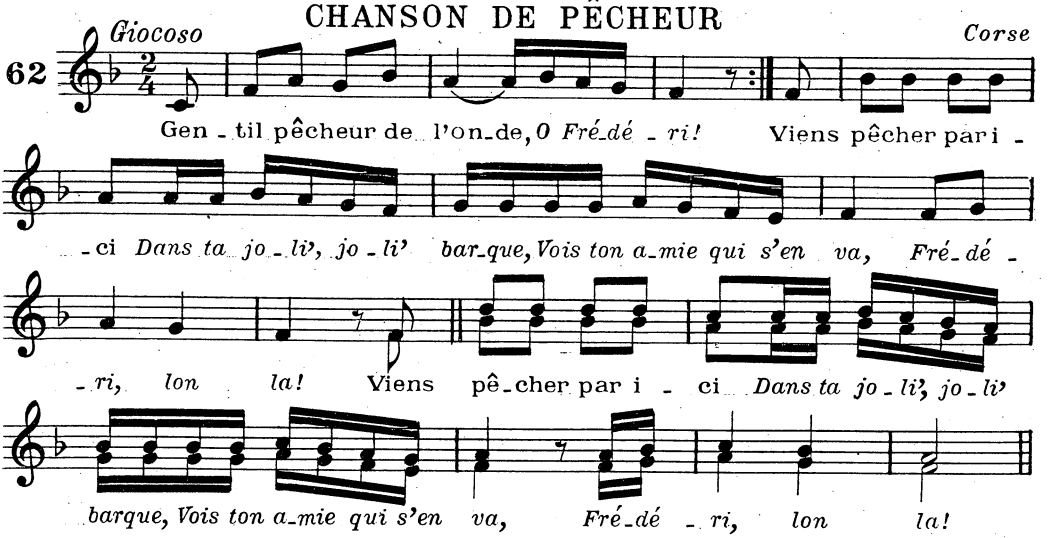
EXERCICES

61 *Pays basque*



CHANSON DE PÊCHEUR

62 *Giocoso* *Corse*



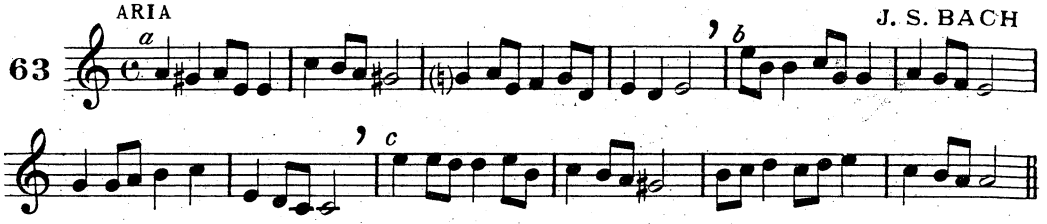
1

Gentil pêcheur de l'onde. } *bis*
O Frédéri!
Viens pêcher par ici.
Dans ta joli', joli' barque,
Vois ton amie qui s'en va, } *bis*
Frédéri, lon la!

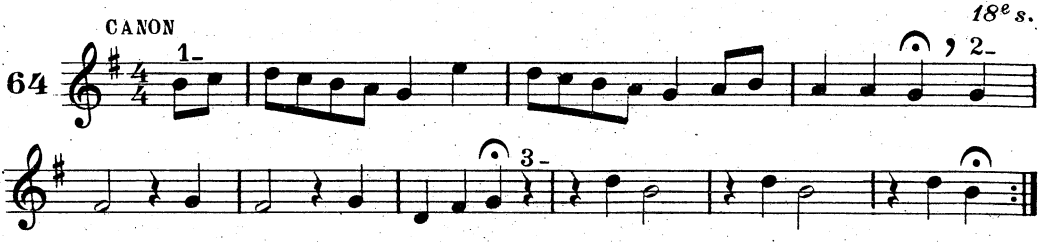
2

Viens repêcher ma bague, } *bis*
O Frédéri!
Elle est tombée en mer.
Dans ta joli', joli' barque,
Vois ton amie qui s'en va, } *bis*
Frédéri, lon la!

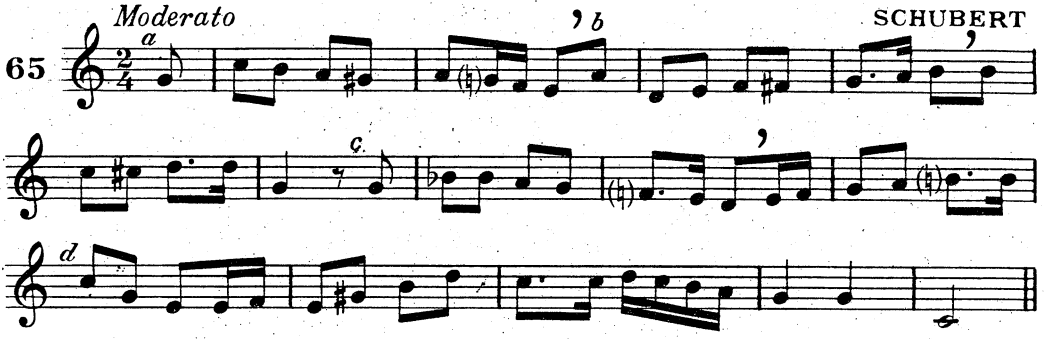
63 ARIA J. S. BACH



64 CANON 18e s.



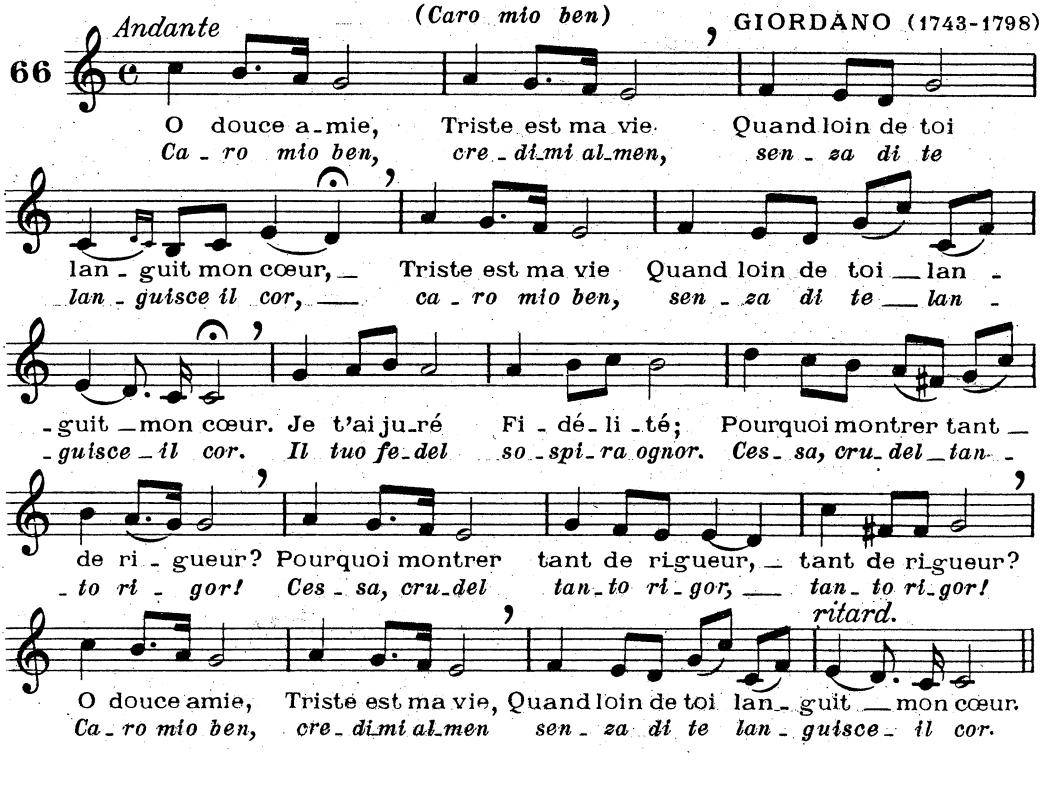
65 Moderato SCHUBERT



O DOUCE AMIE

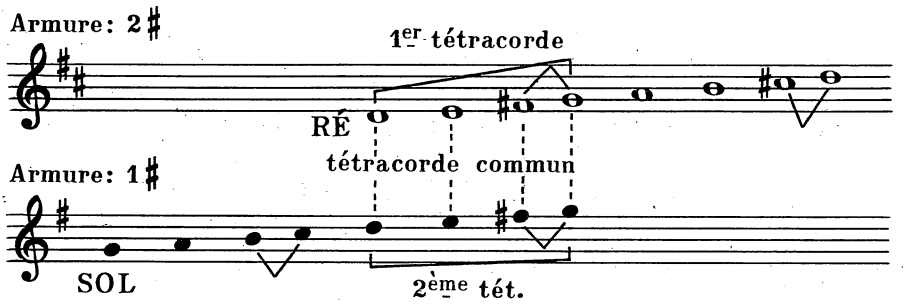
(*Caro mio ben*)

66 Andante GIORDANO (1743-1798)



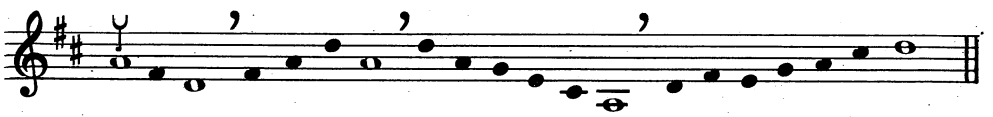
8
RÉ majeur

Le 2ème tétracorde de la gamme de SOL majeur sert à bâtir la GAMME de RÉ MAJEUR, dont il devient le 1er tétracorde. Chacune des gammes *avec dièses* est formée à partir du *tétracorde supérieur* de la gamme qui la précède:



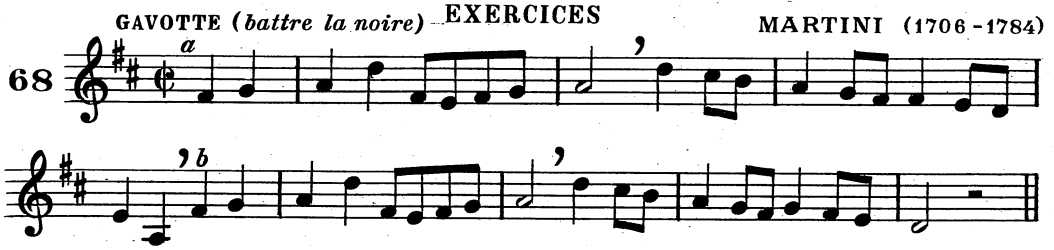
INTONATIONS

67



GAVOTTE (*battre la noire*) EXERCICES MARTINI (1706-1784)

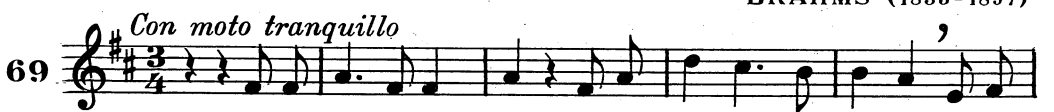
68



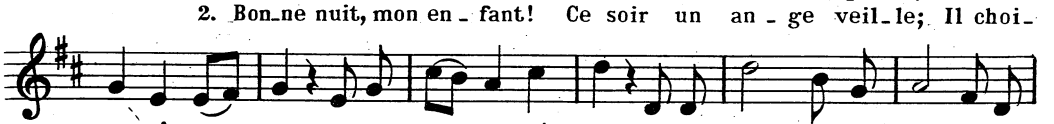
Poème de G. SCHERER BERCEUSE DE NOËL
Version fse de C. PITTION

BRAHMS (1833-1897)

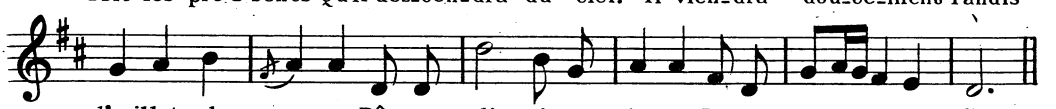
69 *Con moto tranquillo*



1. Bon_ne nuit, à de_main! Mon en_fant, tout re_po_se, Poursuis
2. Bon_ne nuit, mon en_fant! Ce soir un an_ge veil_le; Il choi_

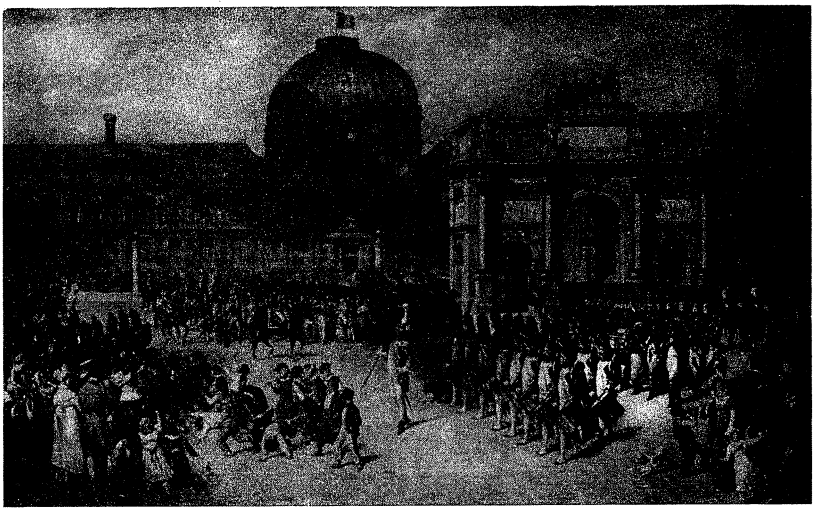


jusqu'au ma_tin Un beau songe ir_ré_el. Sous tes blancs draps de lin Fleuris
_sit les pré_sents Qu'il des_cen_dra du ciel. Il vien_dra dou_ce_ment Tandis



d'œillets, de ro_ses, Rêve aux di_vi_nes choses De la nuit_de No_ël.
que tu som_meilles Dé_po_ser les mer_veilles De la nuit_de No_ël.

Partition aux Editions Hamelle - Paris.



1. — DÉFILÉ MILITAIRE SOUS L'EMPIRE

Les premières marches militaires françaises datent du XVI^e^ *siècle; l'air est joué par des fifres, tandis que les tambours martèlent les rythmes.*

Elles donnent naissance au XVII^e^ *siècle à des pièces dont le temps fort est bien marqué, qui sont destinées au clavecin. Mozart en place une,* « alla turqua » — *encore appelée Marche turque — dans une de ses Sonates.*

Sous le Consulat, GEBAUER *en compose de très nombreuses; chaque régiment a la sienne en propre. A la bataille d'Austerlitz, les troupes montent à l'assaut sur l'air :* « *On va leur percer le flanc...* », *tiré des* Scythes, *parodie de* FAVART (1710-1792) *sur l'*Iphigénie en Tauride *de* GLUCK.

Le rythme bien cadencé de la Marche est utilisé par BERLIOZ (Marche au supplice *de la* Symphonie fantastique, Marche troyenne, *etc.);* SCHUBERT (Marche militaire), LISZT (*dans son oratorio* Christus), WAGNER (Marches *du* Tannhäuser, *des* Maitres-Chanteurs, *du* Crépuscule des Dieux), *etc.*

PHOTO GIRAUDON-ALINARI.

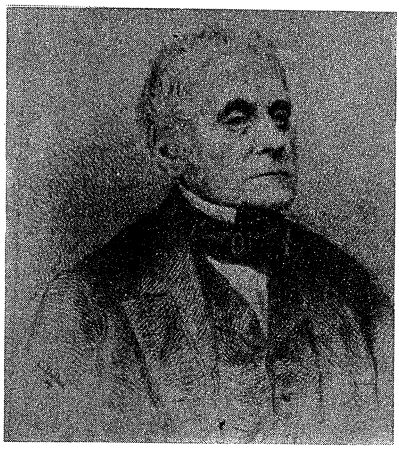
2. — SOIRÉE MUSICALE A VIENNE

Au début du XIX^e^ *siècle, où les concerts publics sont encore rares, les amateurs de musique se réunissent dans les salons pour entendre les œuvres nouvelles. Le tableau ci-dessus représente une soirée Schubert à Vienne, chez von Spaun.*

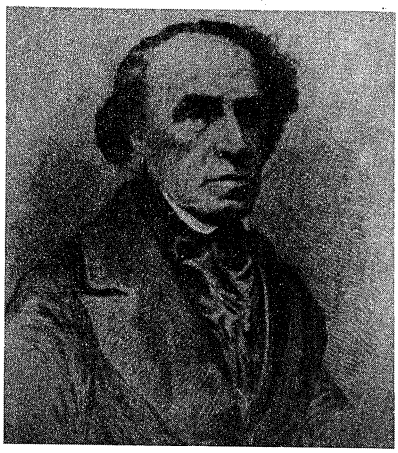
Le compositeur est au piano et accompagne le chanteur Vogl : « *Chaque fois que j'y ai chanté* le Roi des Aulnes, *dira plus tard l'interprète, les auditeurs ont manifesté la plus intense émotion...* »

Goethe, auteur du poème, entend le Roi des Aulnes *en* 1816, *pour la première fois; il ne prête aucune attention à la musique. Plus tard, le Sage de Weimar regrette son premier jugement :* « *Elle ne me disait rien... Maintenant, dit-il en pleurant, elle forme à mes yeux un grand tableau.* »

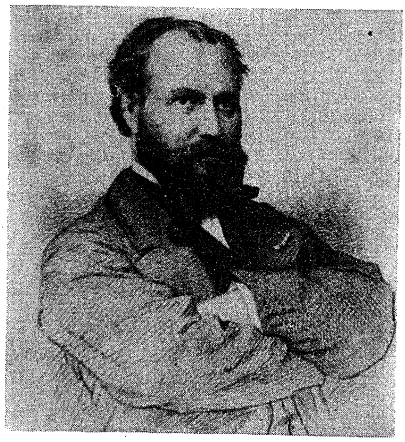
C'était en 1830. *Depuis deux ans, Schubert était entré dans l'immortalité.*



3. — AUBER (1782-1871)



4. — MEYERBEER (1791-1864)



5. — GOUNOD (1818-1893)

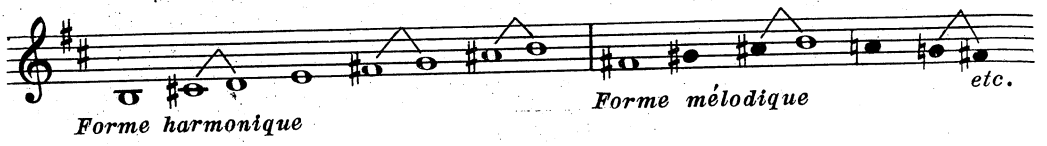
6. — ROSSINI (1792-1868)

7. — DONIZETTI (1797-1848)

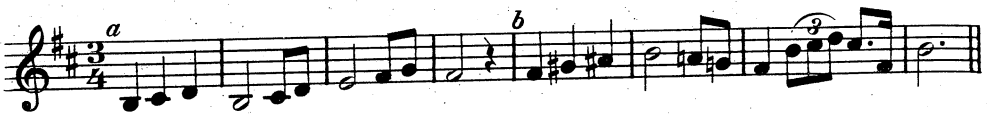
8. — WAGNER (1813-1883)

SI mineur

Armure: 2 ♯

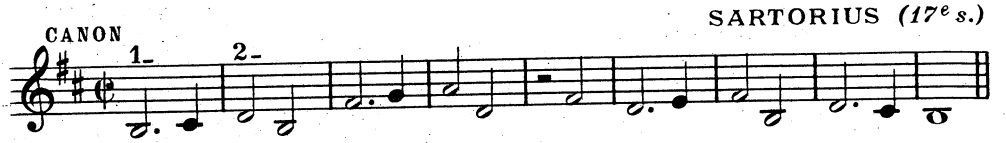


70



SARTORIUS *(17e s.)*

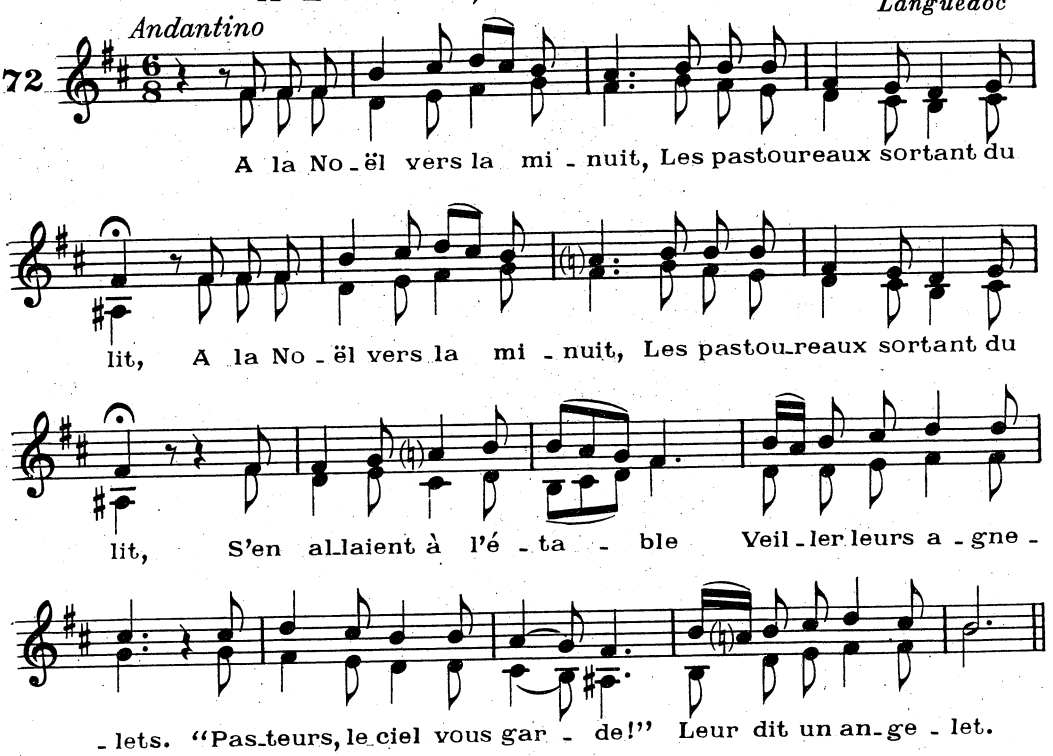
71 CANON



A LA NOËL, VERS MINUIT

Languedoc

72 *Andantino*



A la No-ël vers la mi-nuit, Les pastoureaux sortant du

lit, A la No-ël vers la mi-nuit, Les pastou-reaux sortant du

lit, S'en al-laient à l'é-ta-ble Veil-ler leurs a-gne-

-lets. "Pas-teurs, le ciel vous gar-de!" Leur dit un an-ge-let.

2

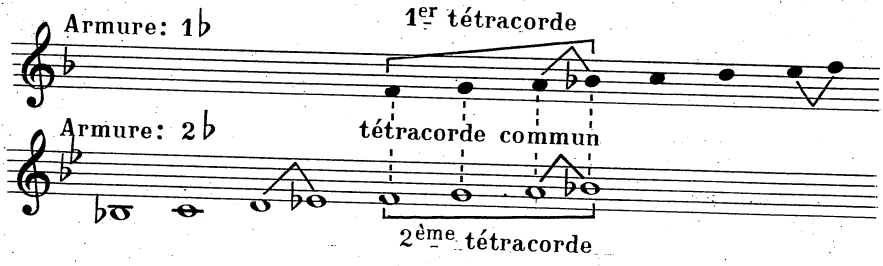
L'ange parlait du haut des cieux:
"Ecoutez ce bruit merveilleux! } *bis*
Un enfant vient de naître
Ce soir à Bethléem.
Laissez vos bêtes paître,
Et courez voir Noël!"

3

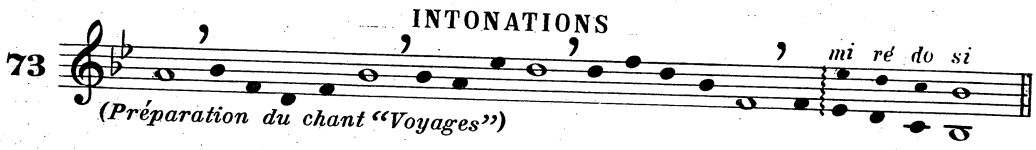
Lors, quand ils furent arrivés
Ils se sont tous émerveillés. } *bis*
Dans un trait de lumière
Brillait petit Noël;
Auprès de lui, sa mère,
Veillait sur son sommeil.

9
SI bémol majeur

Le 1er tétracorde de la gamme de FA majeur sert à bâtir la GAMME de SI BÉMOL MAJEUR, dont il devient le 2ème tétracorde. Chacune des gammes *avec bémols* est formée à partir du *tétracorde inférieur* de la gamme qui la précède.

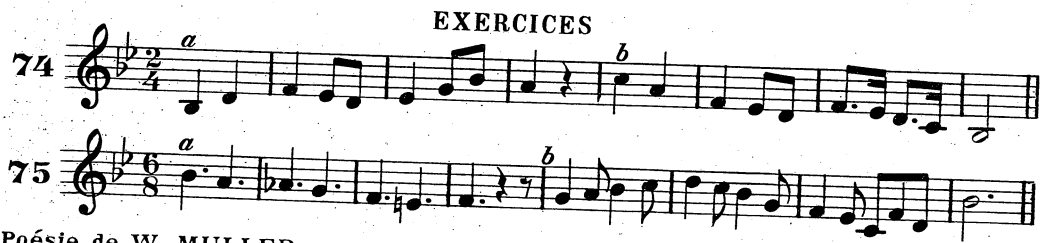


INTONATIONS



(Préparation du chant "Voyages")

EXERCICES



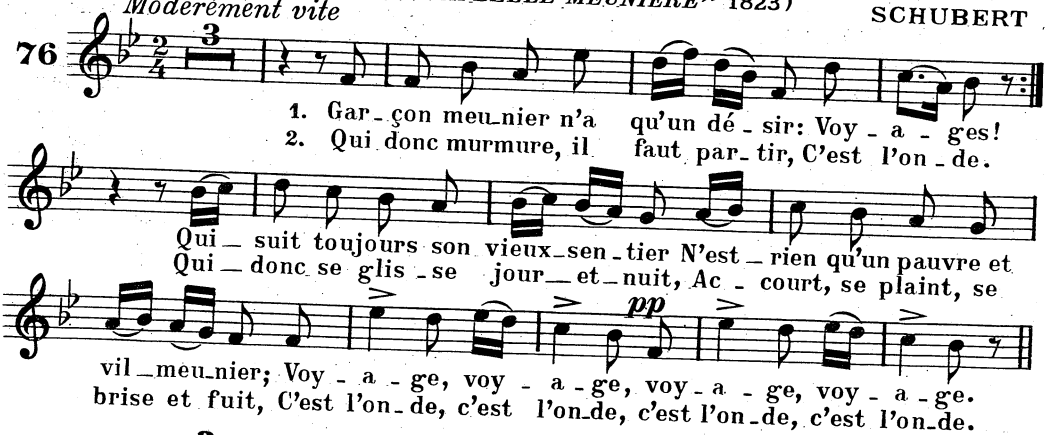
Poésie de W. MULLER
Traduction fse de
A. et F. BOUTAREL

VOYAGES

(Extrait de *"LA BELLE MEUNIÈRE"* 1823)

Modérément vite

SCHUBERT



3

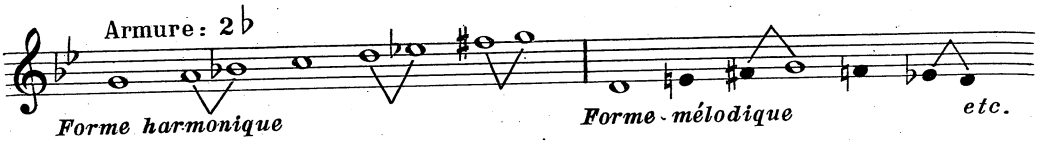
La roue entraîne au fil de l'eau
Les aubes, } *bis*
Leur marche ne s'arrête pas,
Voyez en haut, voyez en bas
Les aubes, les aubes. *(bis)*

4

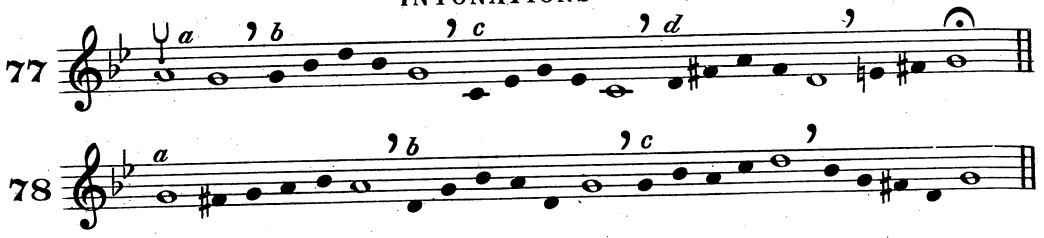
Si dure et lourde qu'elle soit
La meule, } *bis*
Au poids de l'eau qui vient toujours
Elle aime à faire mille tours
La meule, la meule. *(bis)*

Publié avec l'aimable autorisation de Gérard Billaudot, éditeur, 14, rue de l'Echiquier, Paris, où se trouve le recueil La Belle Meunière chant et piano).

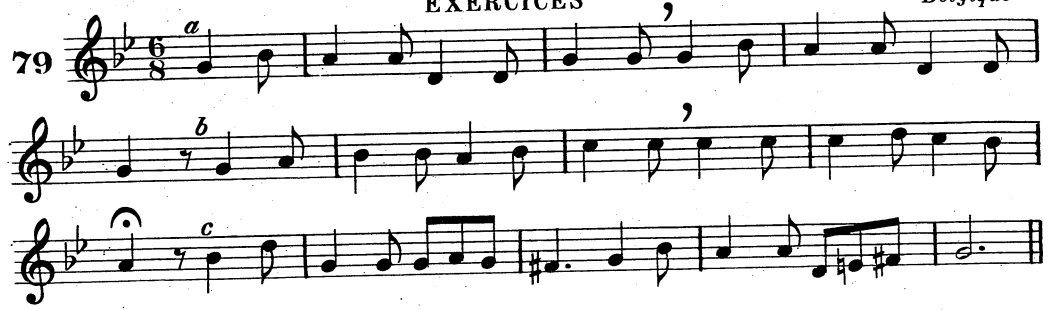
SOL mineur



INTONATIONS

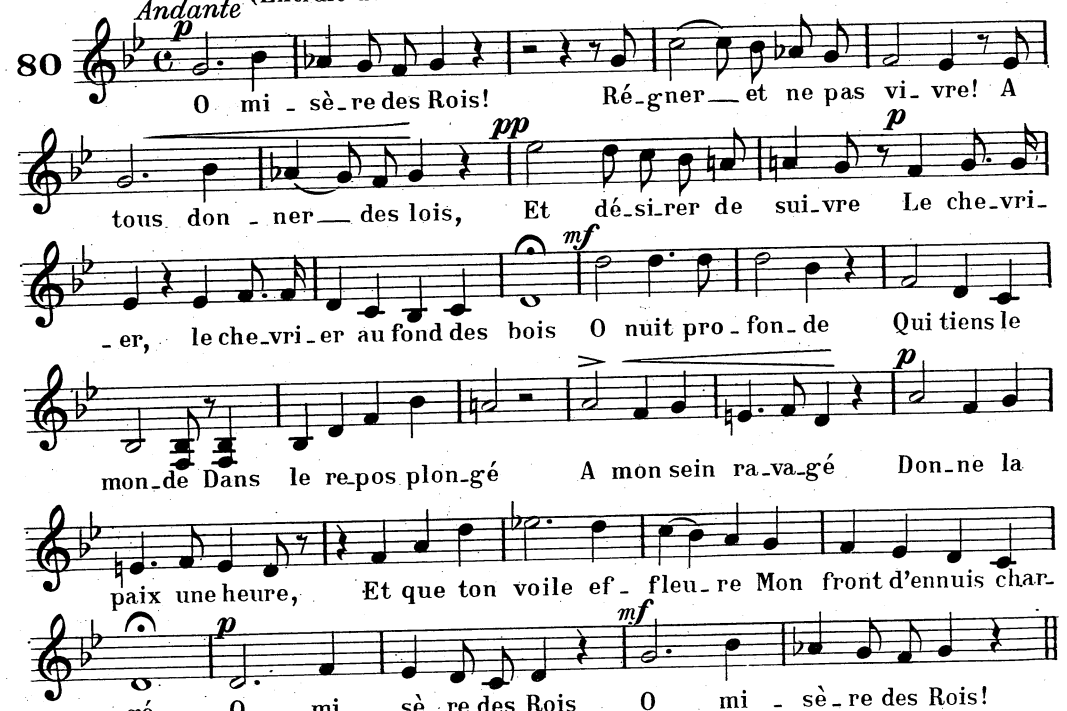


EXERCICES



AIR d'HÉRODE

(Extrait de *"L'ENFANCE DU CHRIST"* 1854) BERLIOZ

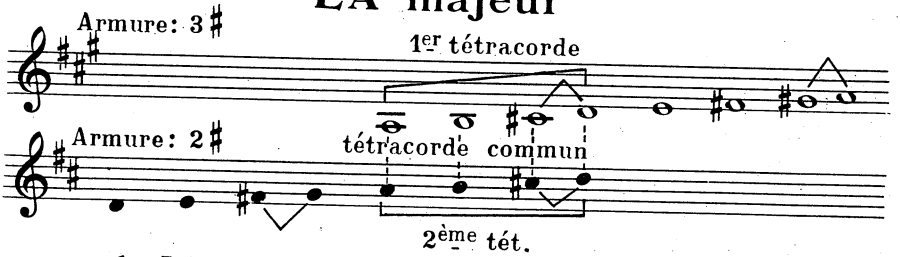


Partition chant et piano aux Editions Costallat.

LEÇONS NOUVELLES

10

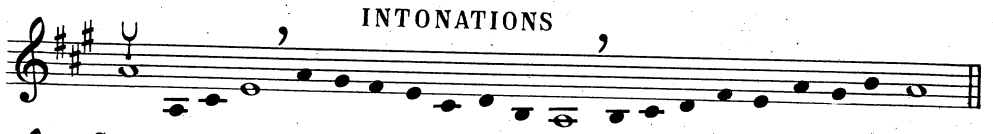
LA majeur



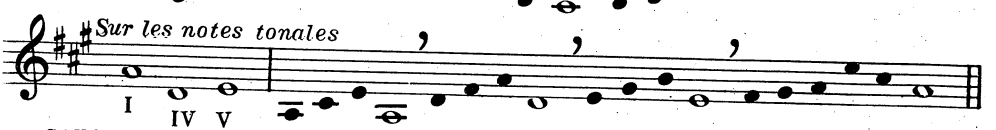
L'armure de LA MAJEUR a 3 dièses (FA, DO et SOL), un de plus que celle de RÉ Majeur. Les deux tons sont *voisins*.

INTONATIONS

81

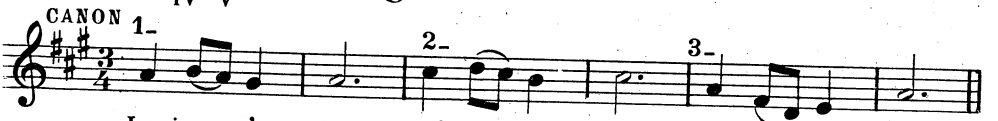


82 *Sur les notes tonales*



CANON

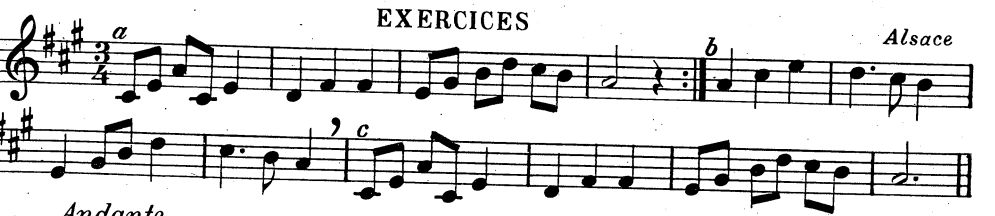
83



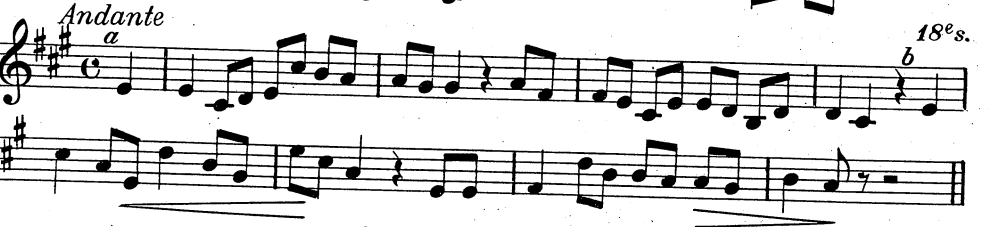
Le jour s'en - fuit, L'é-toi-le luit, Voi-ci — la nuit.

EXERCICES

84



85 *Andante*

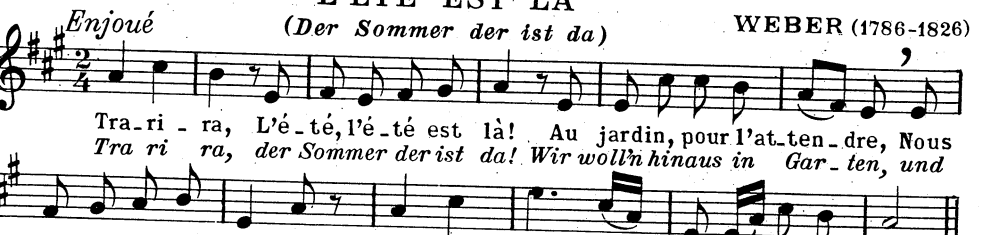


L'ÉTÉ EST LÀ

(Der Sommer der ist da)

WEBER (1786-1826)

86 *Enjoué*

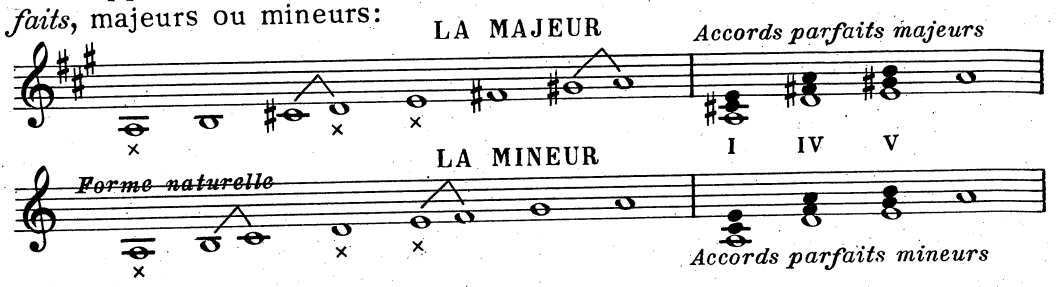


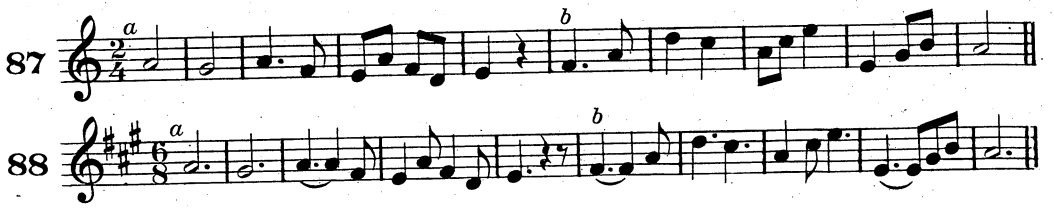
Tra-ri - ra, L'é - té, l'é - té est là! Au jardin, pour l'at-ten-dre, Nous
Tra ri ra, der Sommer der ist da! Wir woll'n hinaus in Gar - ten, und

voulons tous des-cen-dre. La, la, la, L'é - té, l'é - té est là!
woll'n des Sommers war-ten. Da, da, da, der — Sommer der ist da!

Les notes tonales

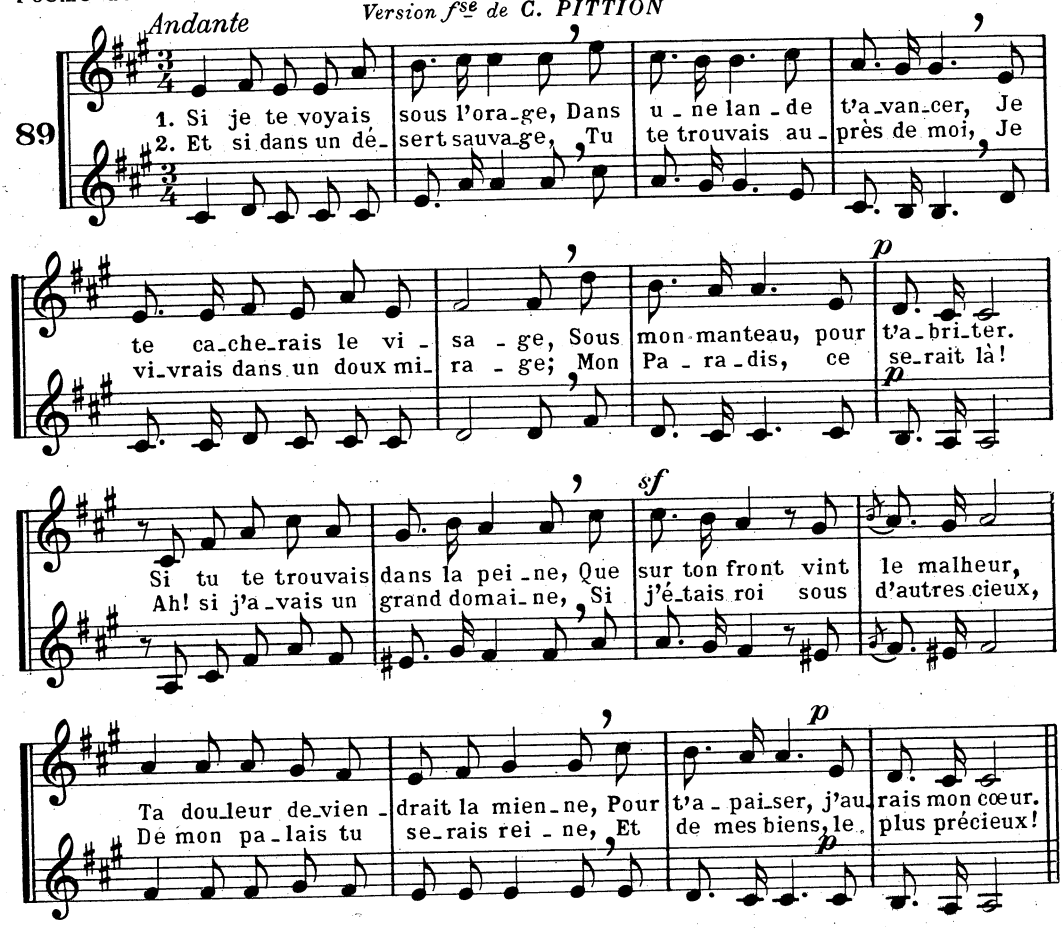
Les I^{er}, IV^{ème} et V^{ème} degré d'une gamme, majeure ou mineure, sont appelés NOTES TONALES. Ce sont les *basses* de *3 accords parfaits*, majeurs ou mineurs:





Poème de BURNS **SI JE TE VOYAIS SOUS L'ORAGE** MENDELSSOHN

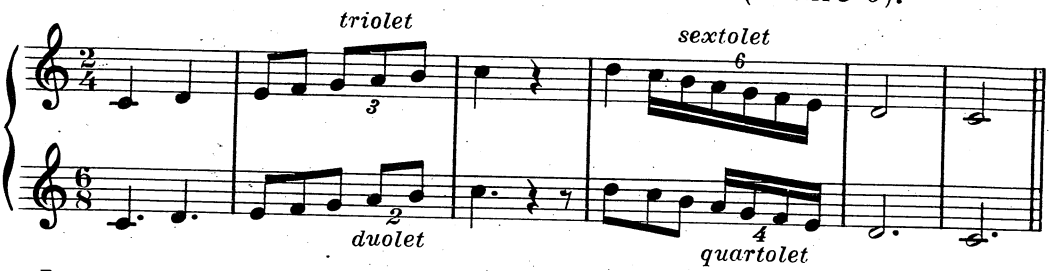
Version f^{se} de C. PITTION



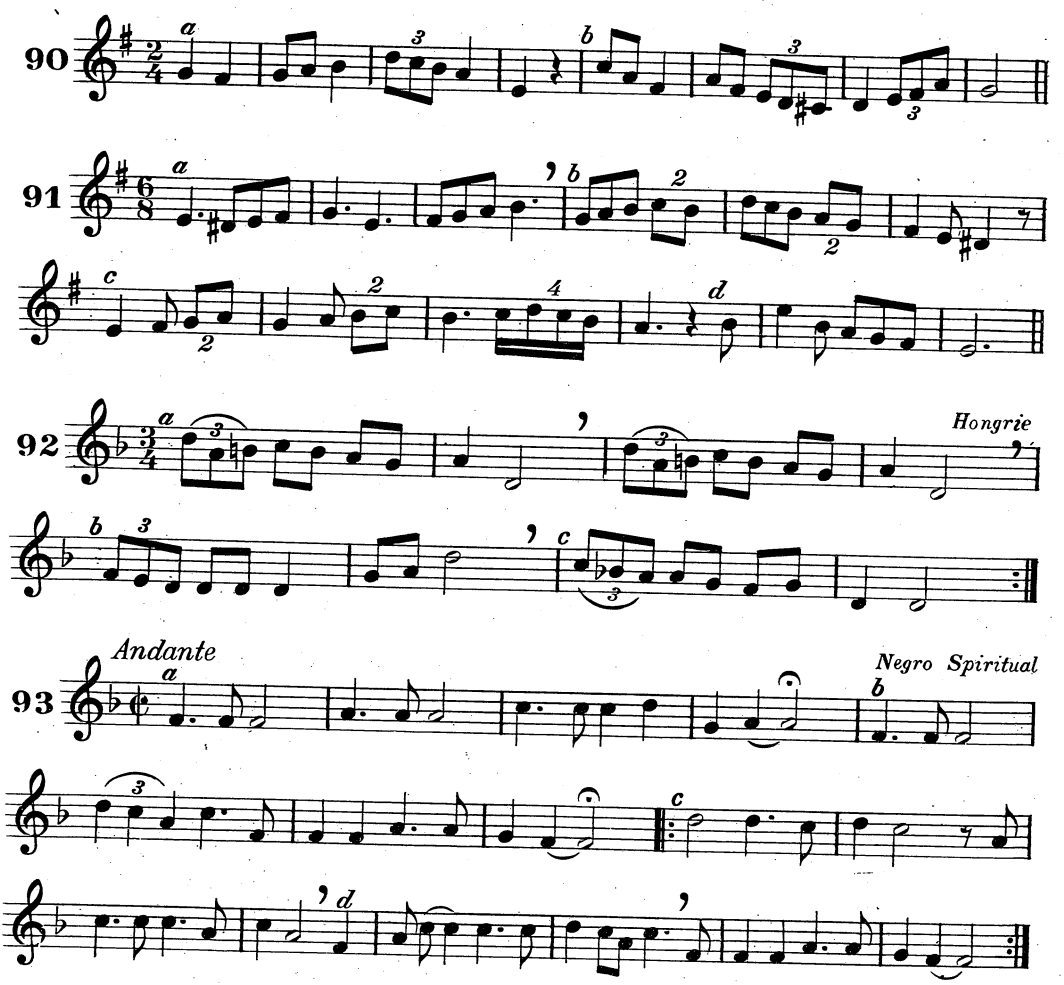
11

Le triolet. Le duolet. Leurs divisions

Le TRIOLET est la *division ternaire* d'un temps d'une *mesure simple*, ou d'une partie d'un temps; il est indiqué par le chiffre *3*. Le SEXTOLET est le dédoublement du triolet (chiffre *6*).

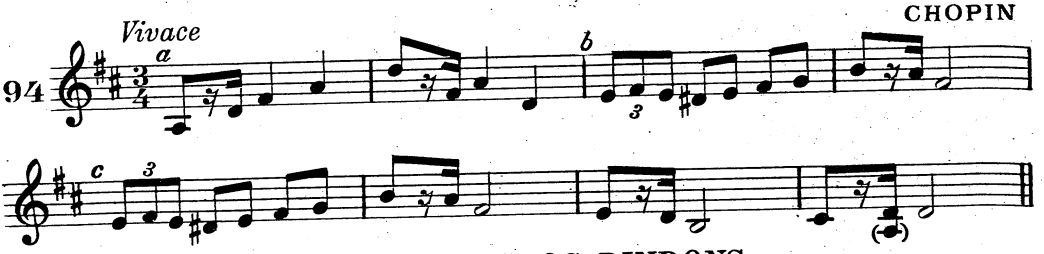


Le DUOLET est la *division binaire* d'un temps d'une *mesure composée*, ou d'une partie d'un temps (chiffre *2*). Le QUARTOLET est le dédoublement du duolet (chiffre *4*).



CHOPIN

94 *Vivace*

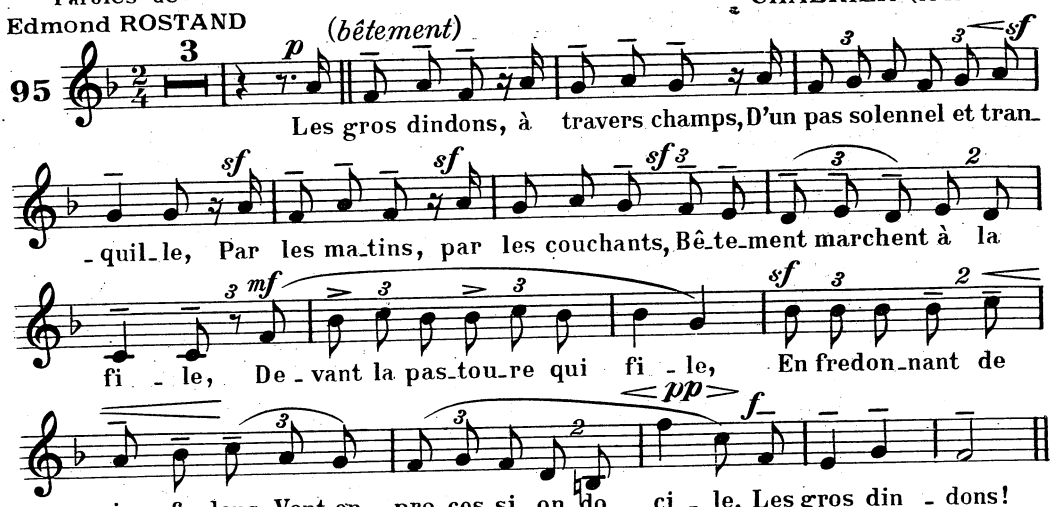


BALLADE DES GROS DINDONS

Paroles de Edmond ROSTAND

CHABRIER (1841-1894)

95 *(bêtement)*

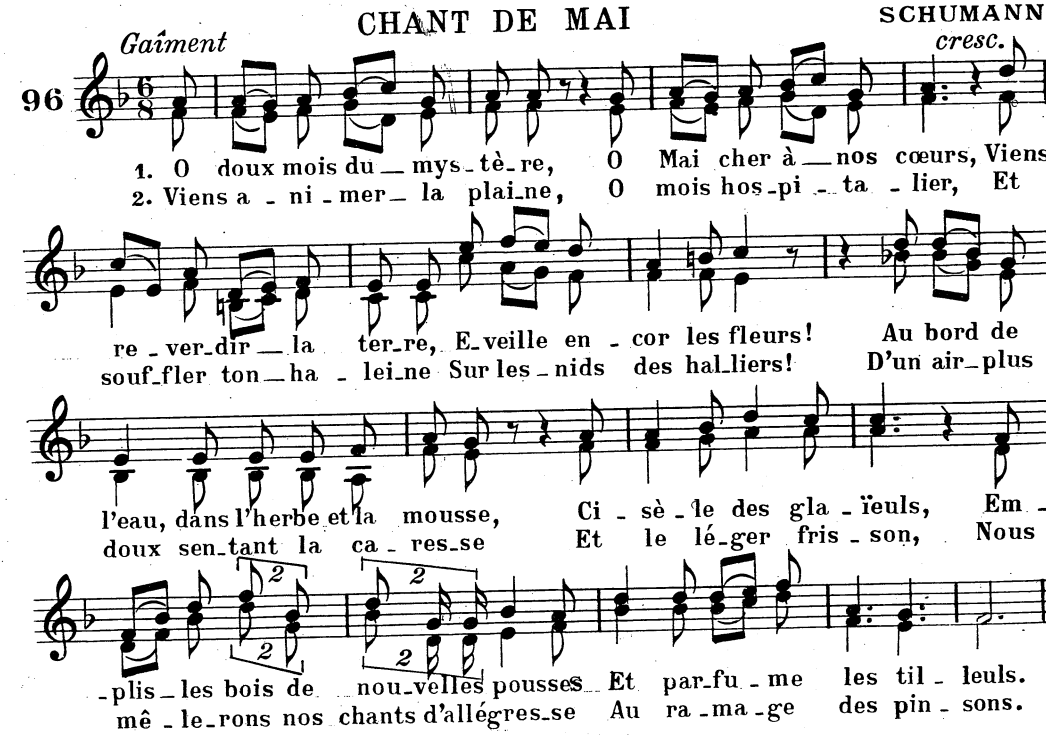


Publié avec l'aimable autorisation des Editions Enoch & Cie, Paris, où l'on peut trouver la partition complète avec accompagnement de piano. Tous droits réservés.

CHANT DE MAI

SCHUMANN

96 *Gaîment*



12

Trouver le ton: dièses à la clé

TON MAJEUR:

Le *dernier dièse* affecte toujours la *sensible* (VII^e degré). D'où la RÈGLE: Pour trouver la *tonique* d'une gamme avec *dièses*, on *monte d'un ½ ton* au-dessus du *dernier dièse*.

TON MINEUR:

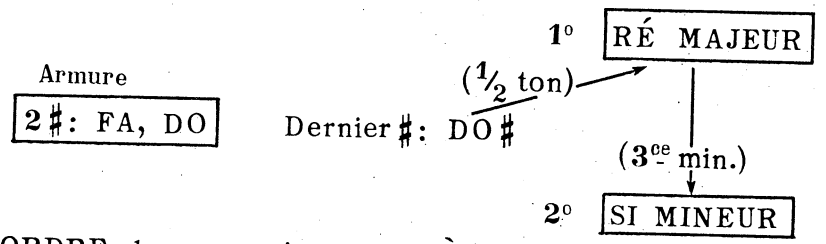
La *tonique* de la gamme mineure relative est toujours à une *3^ce mineure au-dessous* de la tonique majeure. D'où la RÈGLE: Il faut:

1°- Chercher d'abord la *tonique majeure*.

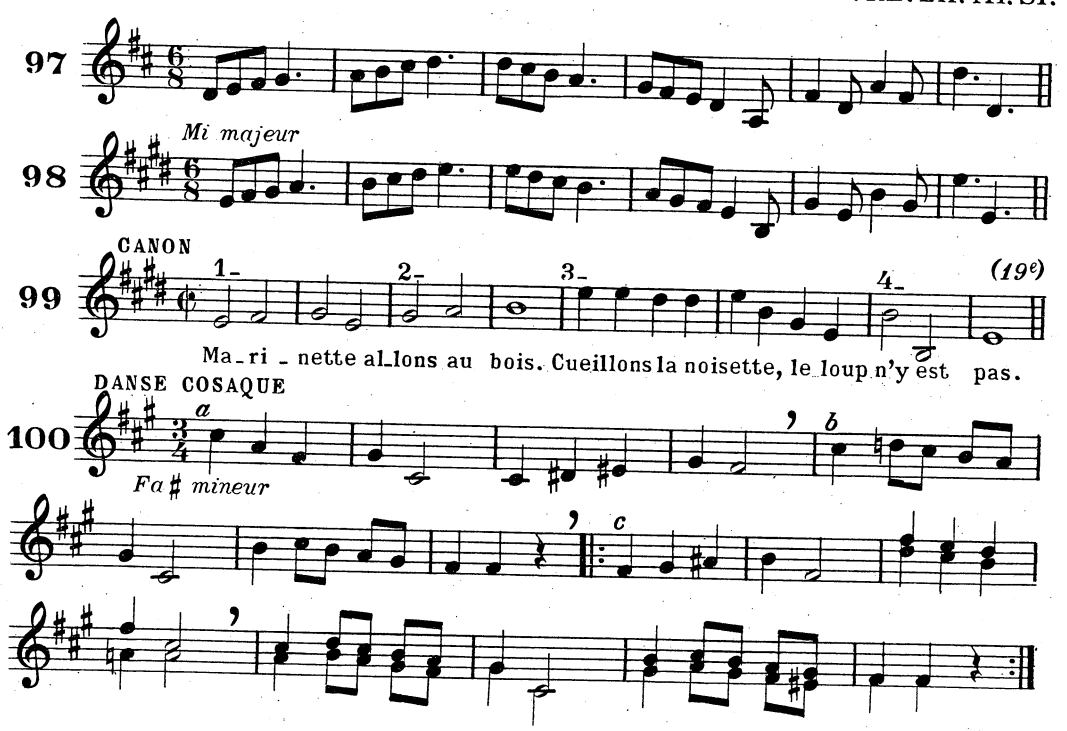
2°- Descendre d'une *3^ce mineure au-dessous* de cette tonique majeure pour trouver celle du *ton mineur*.

TABLEAU

résumant ces règles. Ex: 2 dièses à la clé:



L'ORDRE de succession des DIÈSES est: FA. DO. SOL. RÉ. LA. MI. SI.



La modulation

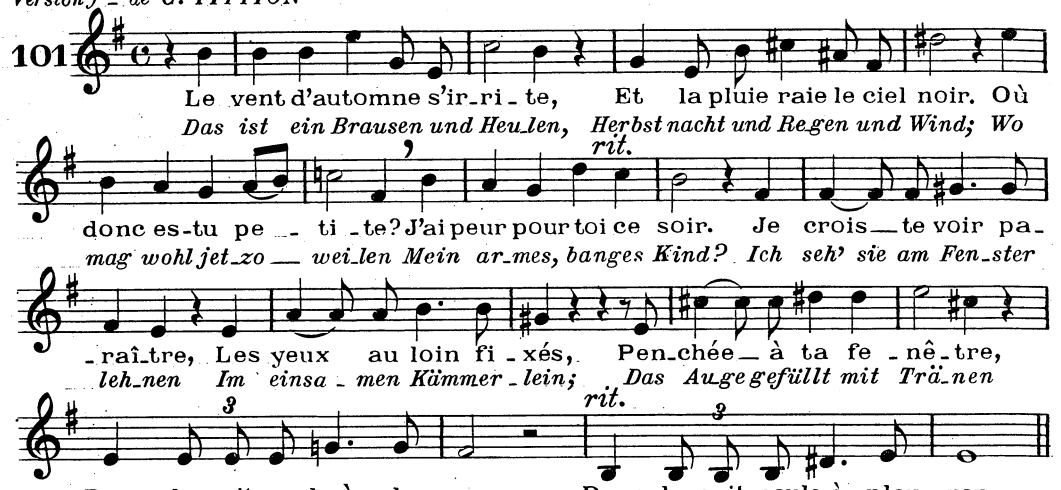
Le passage d'un ton à un autre, au cours d'un morceau de musique, s'appelle MODULATION.

LE VENT D'AUTOMNE

(Das ist ein brausen und heulen)

Poésie de HEINE — H. WOLF (1860-1903)

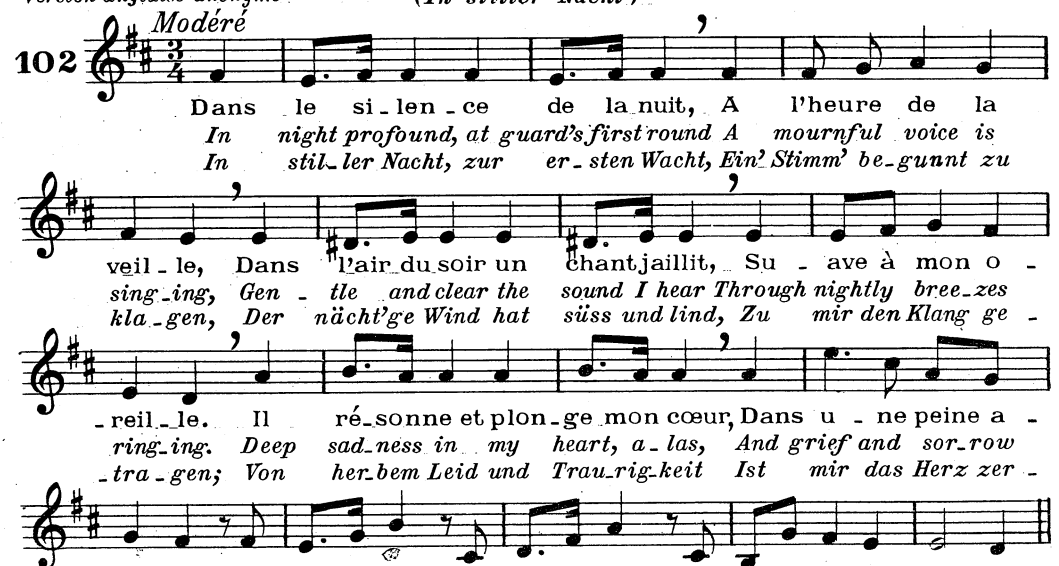
Version fse de C. PITTION (1)



(1) *Quinze lieder d'Hugo Wolf, cht et pno. Trad. et adap. de C.-P. Pittion (Les Edons Ouvres)*

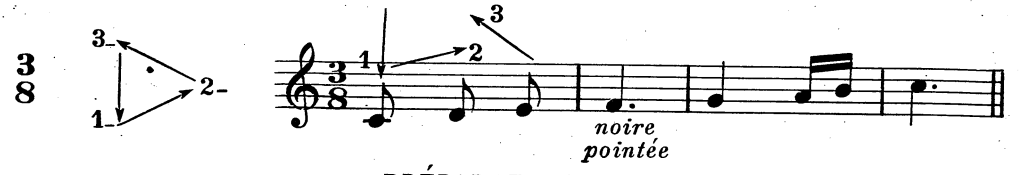
Trad. fse de C.P. PITTION — DANS LA NUIT — BRAHMS

Version anglaise anonyme — *(In stiller Nacht)*

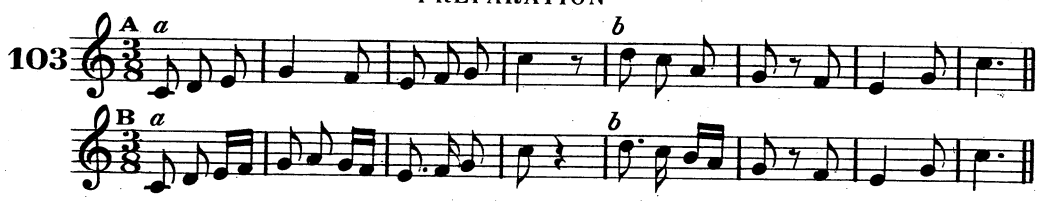


13
La mesure à $\frac{3}{8}$

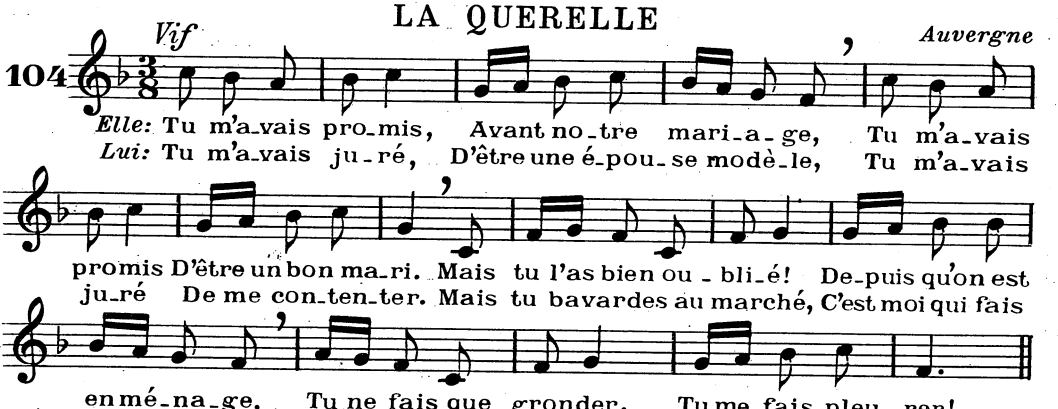
Elle se bat à 3 temps. Son *unité de temps* est la *croche*, son *unité de mesure*, la *noire pointée*. C'est une *mesure simple*, le temps étant *binaire* (1 croche = 2 doubles-croches).



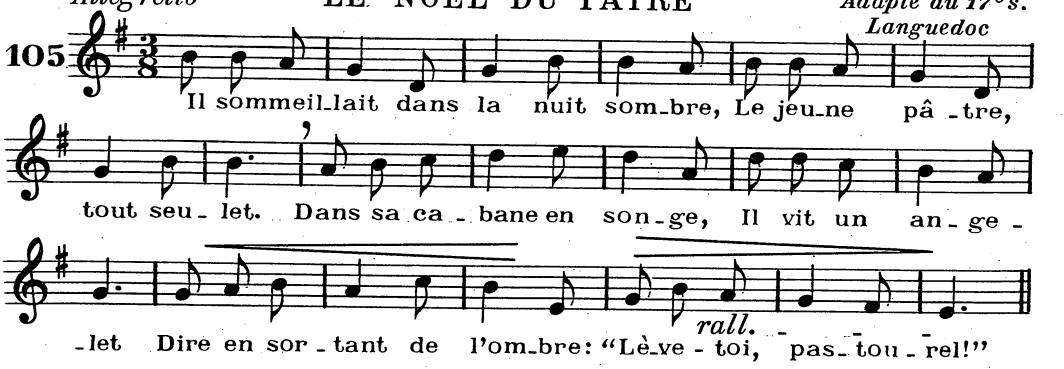
PRÉPARATION



LA QUERELLE



LE NOËL DU PÂTRE

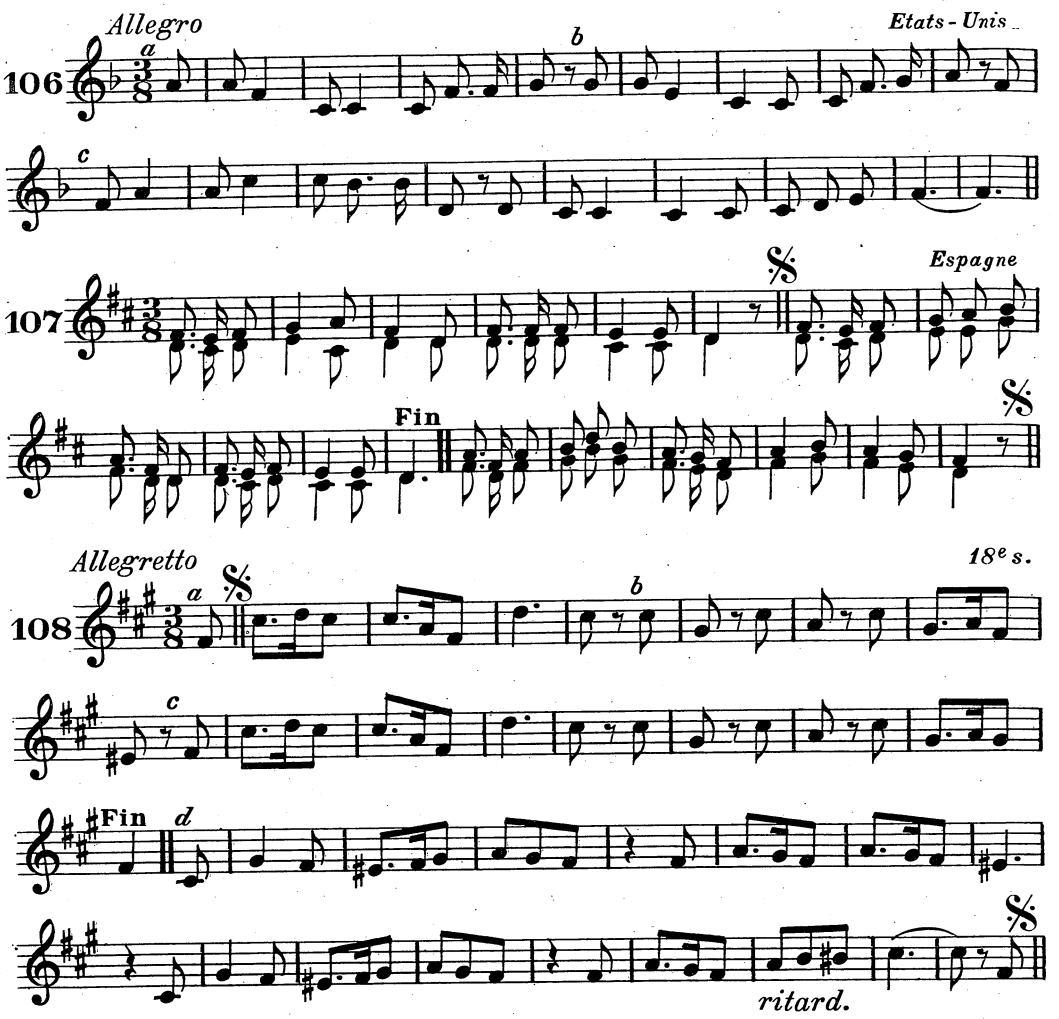


2

Du ciel, j'apporte ce message:
-Réveille-toi, gentil berger.
A partir je t'engage,
Tu dois longtemps marcher;
Emporte pour bagage,
Un bâton de noyer.

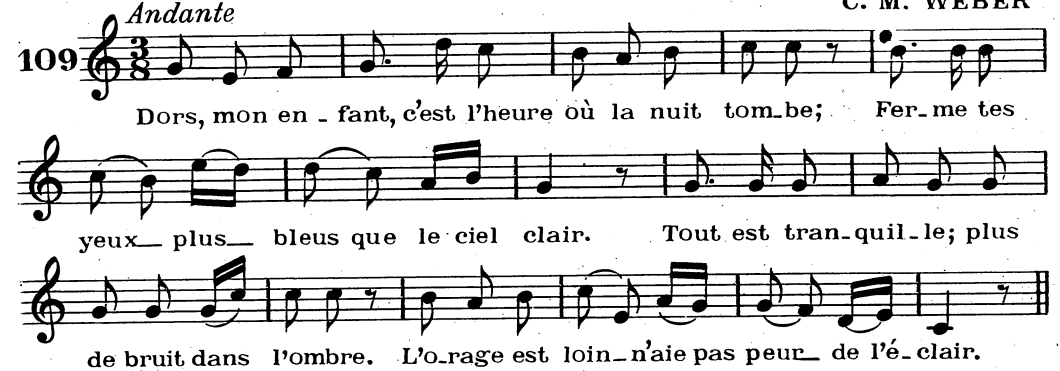
3

Haut dans le ciel brille une étoile,
Et voletant, un oiselet,
Vers une pauvre étable
Guide le pastourel;
Près de sa mère aimable
Trouvent petit Noël.



BERCEUSE

C. M. WEBER



2

Tu ne connais, de la vie, que l'aurore,
Les lendemains en seront moins légers,
Et les tourments, ou le malheur encore
Viendront troubler ton sommeil agité.

3

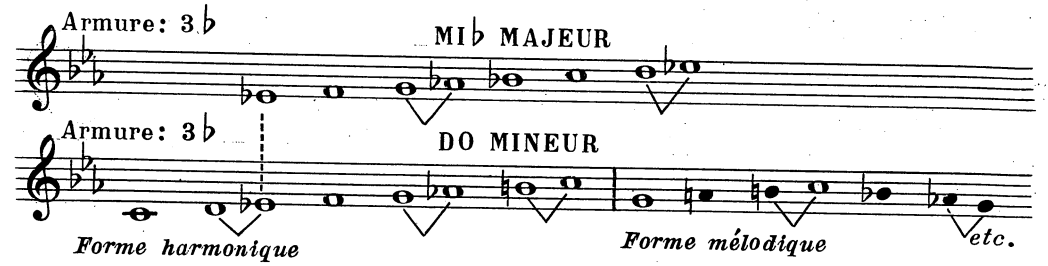
Dors mon enfant, ce soir ta mère veille.
Elle se tient, pensive, à ton chevet,
Et reste là pendant que tu sommeilles:
Son tendre amour ne s'assoupit jamais.

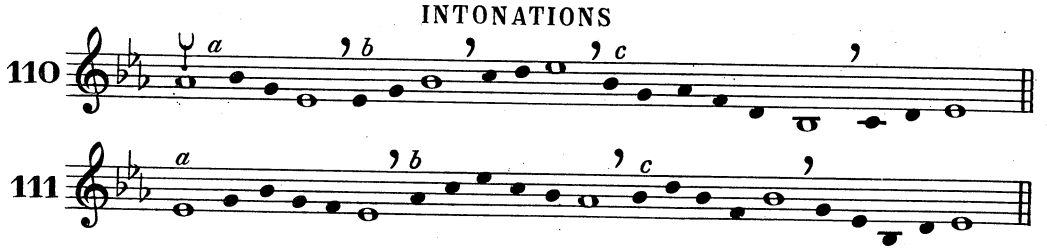
Les syllabes soulignées sont liées dans la mélodie.

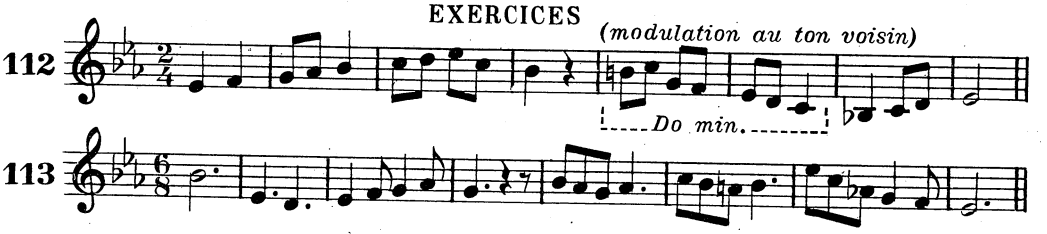
14

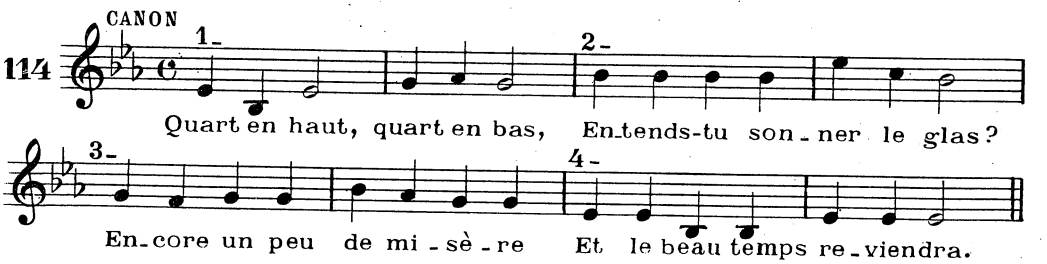
MI bémol majeur. DO mineur

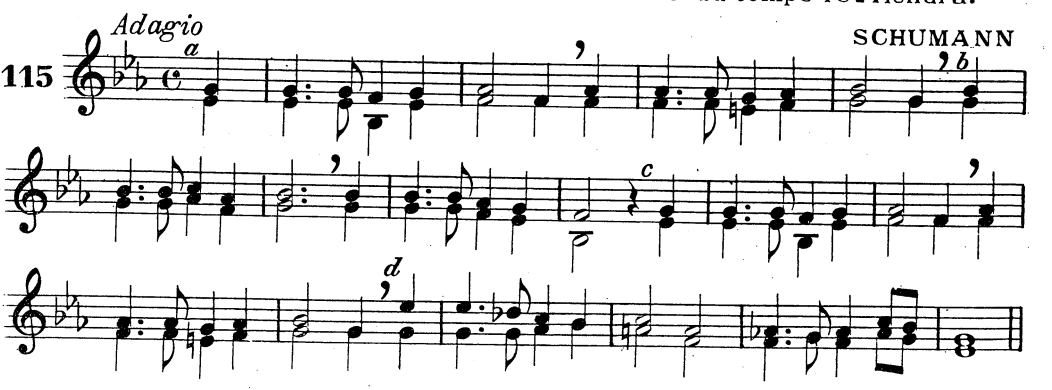
Les tons de MI bémol MAJEUR et de DO mineur ont chacun *3 bémols à la clé*. Ces deux tons relatifs sont des *tons voisins:*



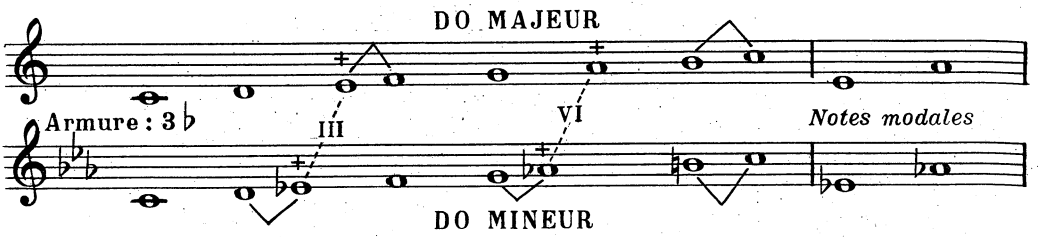








Les notes modales



Les III^e^ et VI^e^ degré d'une gamme s'appellent NOTES MODALES:

MI et LA déterminent le *mode majeur*

MI ♭ et LA ♭ " le *mode mineur*

Do mineur et Do majeur

116

117

Sol majeur et Sol mineur

118

LA VIE ANTÉRIEURE

Poème de Ch. BAUDELAIRE *(fragment)* Henri DUPARC (1848-1933)

Lent et solennel

119

J'ai longtemps habité sous de vas-tes porti - que Que les soleils ma-

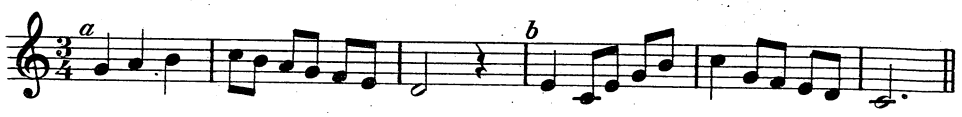
-rins teignaient de mil-le feux, Et que leurs grands pi-liers, droits et ma-

-jes-tu-eux, Rendaient pareils, le soir, aux grot-tes ba-sal-ti - ques.

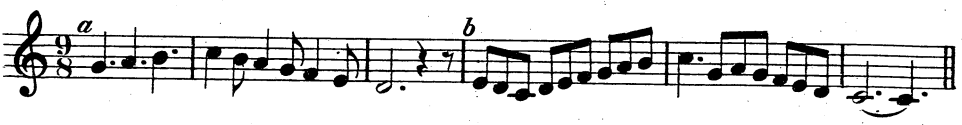
Reproduit avec l'aimable autorisation des Editions Salabert, 22 rue Chauchat, Paris 9^e^ Edts-Propres, où l'on peut trouver la partition complète avec acct de piano. Reproduction interdite.

15
Les mesures composées

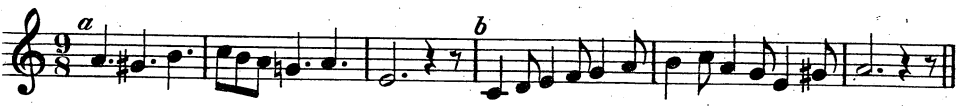
120



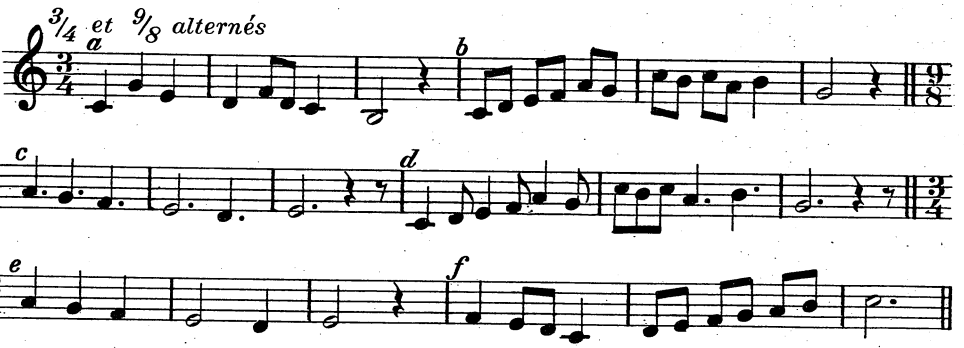
121



122

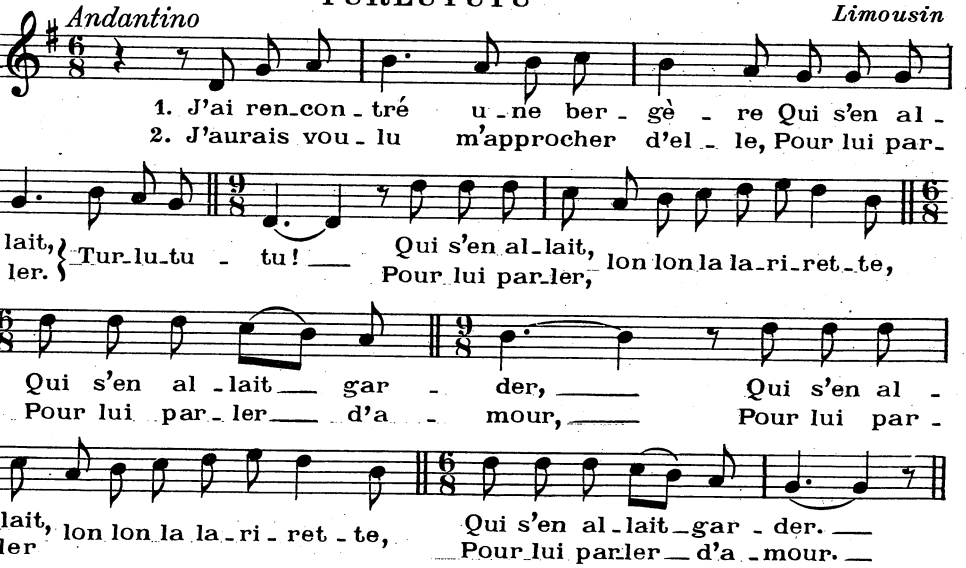


123



TURLUTUTU

124 *Andantino* — *Limousin*



3. – Retirez-vous, Monsieur, dit-elle,
Vous n'êtes pas...
Vous n'êtes pas mon berger.

4. Mon berger joue de la musette
Me fait danser...
Me fait danser le soir.

5. – J'ai moi aussi, belle bergère,
Un violon...
Un violon pour danser.

6. – D'un violon, ne sais que faire
Car mon berger...
Mon berger n'en peut jouer.

9. — La Marche Hongroise de Berlioz

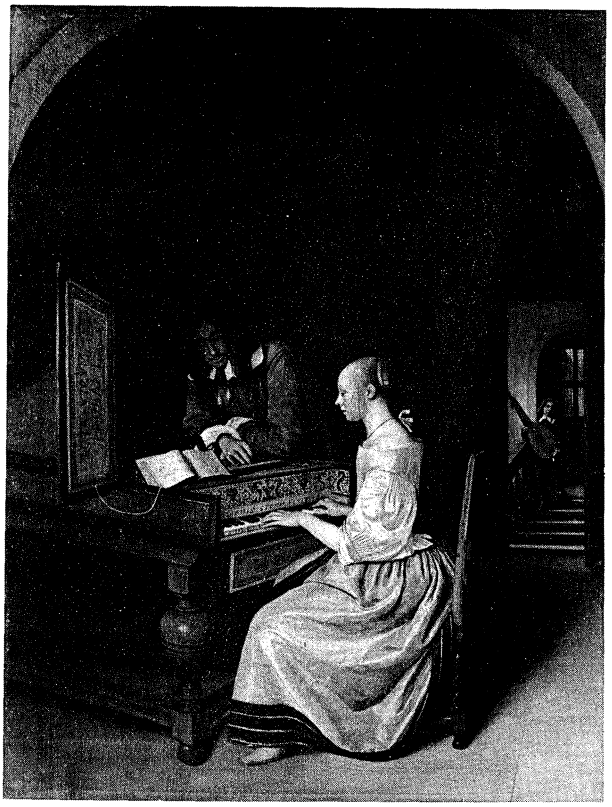
Des orchestres de musiciens ambulants tziganes, venus de Hongrie et de Slovaquie, parcourent l'Europe aux XVIII^e^ *et* XIX^e^ *siècles; ils jouent des airs nationaux, des danses populaires et même des pièces classiques.*

Un célèbre orchestre tzigane, dirigé par un seigneur hongrois, Dobozy Karoly, est fixé à Vienne à l'époque où Berlioz visite la capitale autrichienne (novembre 1845). *Cet ensemble joue entre autres la Marche de* Rakoczy, *héros de l'indépendance de la Hongrie, au* XVII^e^ *siècle. Aussitôt Berlioz orchestre cette* Marche, *qui est jouée au Théâtre national de Budapest en février* 1846. *De retour en France, Berlioz lui donne le nom de* Marche hongroise; *elle est interprétée triomphalement le* 6 *décembre* 1846 *en même temps que les* Huit scènes de Faust, *qui deviendront la* Damnation de Faust *dont l'action débute en Hongrie.*

PHOTO GIRAUDON-ALINARI.

10. — Berlioz (1803-1869), caricature

11. — Liszt (1811-1886) à dix-sept ans



12. — Du clavecin...

Cette jeune Anglaise du XVII^e^ *siècle apprend à jouer du clavecin; rares sont ceux qui en « touchent » à l'époque. L'instrument n'a pas plus de quatre octaves, et les sons produits par le pincement des cordes sont tout justes suffisants pour une petite salle.*

Le Maître de musique indique des doigtés à son élève; le recueil de pièces pour clavecin, placé sur le pupitre, réunit probablement des pièces de Gibbons, Locke et Purcell.

(Tableau de Jan Steen (1626-1679). Galerie nationale de Londres.)

13. — ...Au piano

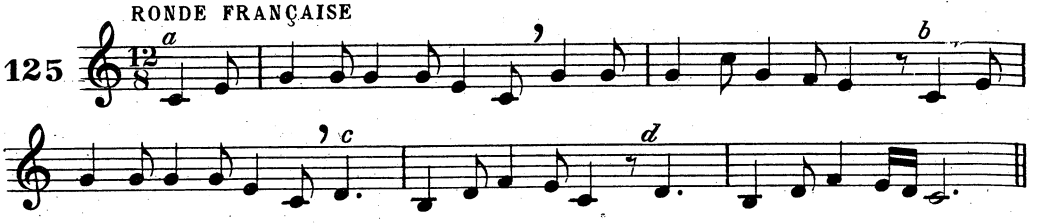
Au début du XVIII^e^ *siècle, le sautereau du clavecin est remplacé par un petit marteau qui frappe les cordes; le piano est né, dont le mécanisme a été sans cesse amélioré depuis que Beethoven, Chopin, Liszt ont exigé de lui plus de volume dans les sonorités et plus d'aisance dans les traits difficiles de leurs compositions.*

Cette jeune fille dispose maintenant d'un instrument qui comprend sept octaves, produit des sons amples et riches en harmoniques, et qui peut rendre facilement les nuances. Ce qui explique la faveur qu'il rencontre auprès des élèves, et l'enthousiasme qu'il suscite chez les nombreux amateurs de récitals pianistiques.

PHOTO GERMAIN.

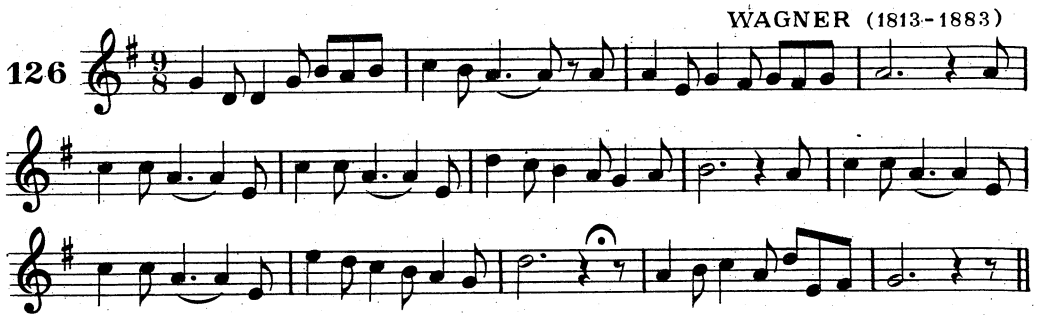
RONDE FRANÇAISE

125



WAGNER (1813-1883)

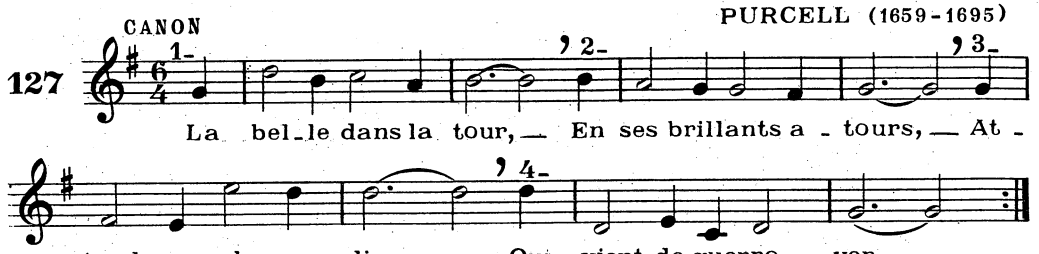
126



PURCELL (1659-1695)

CANON

127



La bel-le dans la tour, — En ses brillants a - tours, — At -

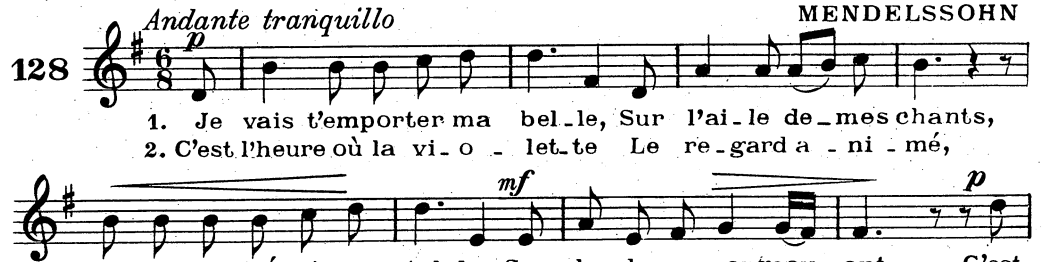
-tend son che-va-lier ——— Qui vient de guerro - yer. ———

SUR L'AILE DE MES CHANTS

Andante tranquillo

MENDELSSOHN

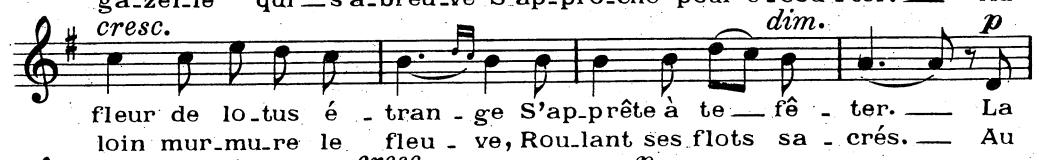
128



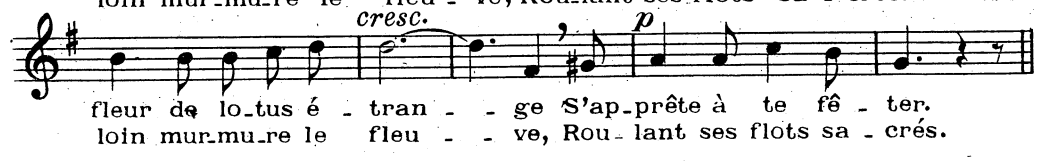
1. Je vais t'emporter ma bel-le, Sur l'ai-le de-mes chants,
2. C'est l'heure où la vi-o - let-te Le re-gard a - ni - mé,

Vers les contrées immor-tel-les Sous la lu-ne rougeoy - ant. C'est
Fait à la ro- se dis-crè-te Des con-tes tout par-fu - més. La

là que s'en-dort-le Gan-ge, Dans u - ne ro-se clar-té; — La
ga-zel-le qui — s'a-breu-ve S'ap-pro-che pour é-cou-ter. — Au



fleur de lo-tus é - tran - ge S'ap-prête à te — fê - ter. — La
loin mur-mu-re le fleu - ve, Rou-lant ses flots sa - crés. — Au



fleur de lo-tus é - tran - - ge S'ap-prête à te fê - ter.
loin mur-mu-re le fleu - - ve, Rou-lant ses flots sa - crés.

16

Trouver le ton: bémols à la clé

TON MAJEUR:

L'*avant-dernier bémol* affecte toujours la *tonique*. D'où la RÈGLE: Pour trouver la *tonique* d'une gamme avec *bémols*, on cherche à l'armure l'*avant-dernier bémol*.

TON MINEUR:

On descend d'une *3ce mineure au-dessous* de la tonique majeure.

TABLEAU

résumant ces règles. Ex: 2 bémols à la clé:

Armure: 2♭: SI, MI

avant dernier ♭

1°- Ton majeur: SI♭ MAJEUR

3ce min.

2°- Relatif mineur: SOL MINEUR

L'ORDRE des BÉMOLS est l'inverse de celui des dièses: SI. MI. LA. RÉ. SOL. DO. FA.

SI♭ MAJEUR

Avant-dernier ♭: si♭:

129

130

Do mineur ancien

131

Bulgarie

Avant-dernier ♭: La♭: LA♭ MAJEUR

132

Allegretto

133

Slave

Poésie de F. MÖRIKE
Version fse de C. PITTION (1)

LE JARDINIER
(Der Gärtner)

H. WOLF

134 *Gracieux et léger* **p**

La bel-le prin-cesse au pe-tit che-val blanc, Au fond de l'al-
(Et) sur son che-min dont j'ai fleuri le bord, Je sè - me du
Auf ihrem Leib-röss-lein, so weiss wie der Schnee, Die schönste Prin-
Der Weg, den das Röss-lein hin-tan-zet so hold, Der Sand, den ich

-lée ap-pa-raît — che-vau-chant; Et...
sa-ble bril-lant — com-me l'or. La plu-me qui tremble à sa
-ces-sin reit't durch die Al-lee. Der...
streute, er blin-ket wie Gold. Du ro-senfarbs Hüt-lein wohl

to-que pour-prée Sou-dain se dé-tache et se pose à mes pieds! O
auf und wohl ab O wirf ei-ne Fe-der ver-stoh-len her-ab! Und

rit. *a tempo*

bel-le prin-ces-se, laissez-moi la gar-der! Je vous don-ne-rai mil-le
willst du da-ge-gen ei-ne Blü-te von mir, Nimm tausend für Ei-ne, nimm

rit.

fleurs en re-tour, Des fleurs moisson-nées aux buissons d'a-len-tour.
al-le da-für! Nimm tau-send für Ei-ne, nimm al-le da-für!

(1) *Quinze lieder d'Hugo Wolf. Trad. et adapt. de C.-P. Pittion (Les Edons Ouvrières)*

RÉVEILLEZ-VOUS, BERGÈRE JOLIE

Paroles de L. WICKY

Bernard SCHULÉ

Allant (♩. = 54)

135 *p* 1. *pp* 2. *mf* 3. Réveillez-vous, ber-gère jo-li-e! Le so-leil bril-le le temps est doux,
Les oi-seaux jasent au bois de houx,
De la se-maine vien-drez à bout,

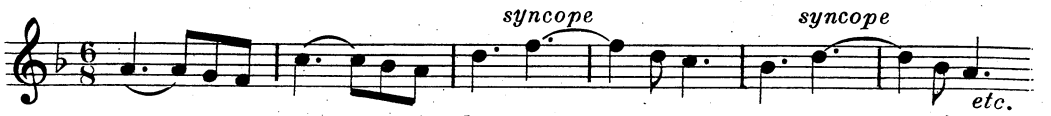
Di-manche a fui, la fête est fi-ni-e.
Fleu-ret-tes par-fu-ment la prai-ri-e.
cresc. Plai-sir, la-beur, ain-si va la vi-e.
f
Si vous dor-mez, réveillez-vous.

Extrait de Cinq chansons dans le style populaire, pour chœur de voix égales. Existe en partition chant et piano aux Editions Ouvrières.

17

Des syncopes. Des contretemps

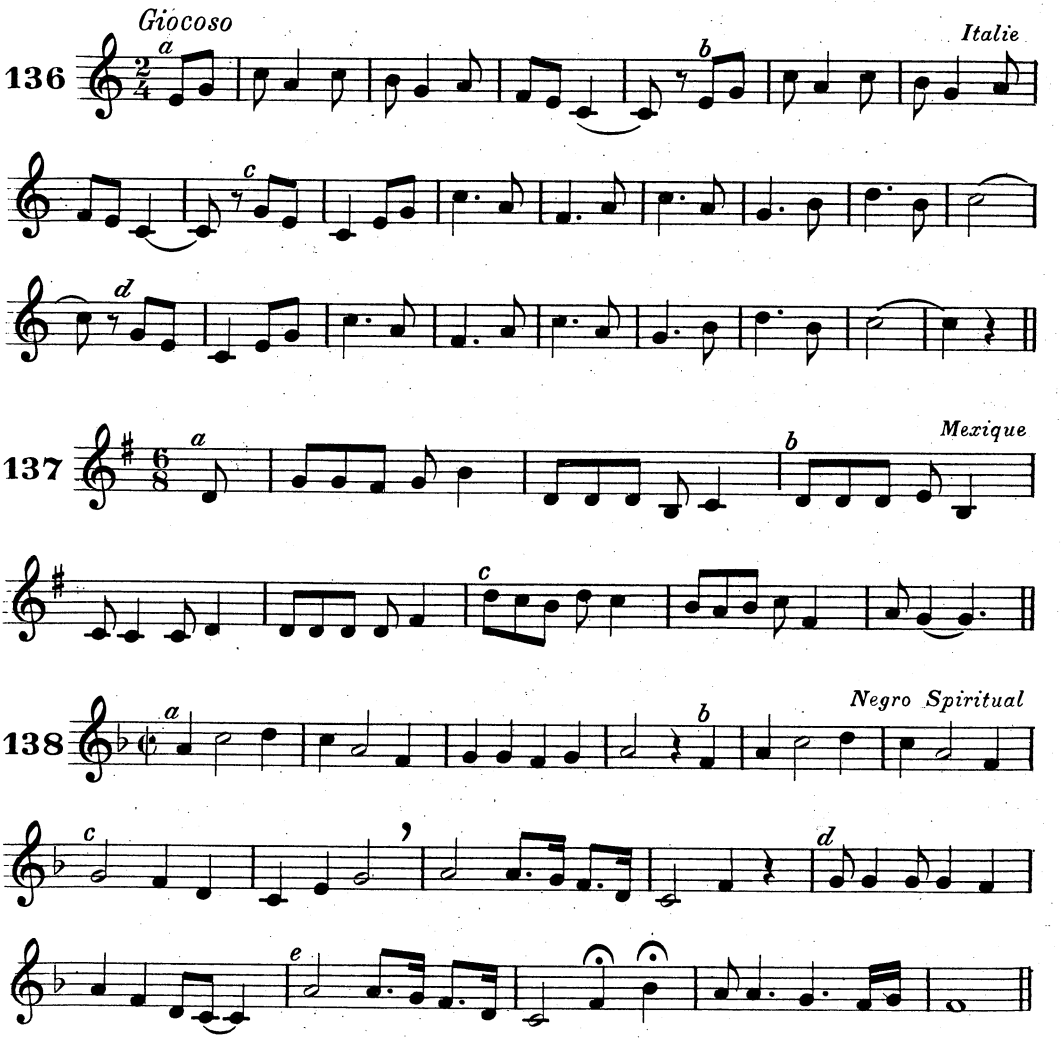
Ce thème de SCHUMANN:



SCHUMANN: *Quatuor en la mineur (1er thème)*

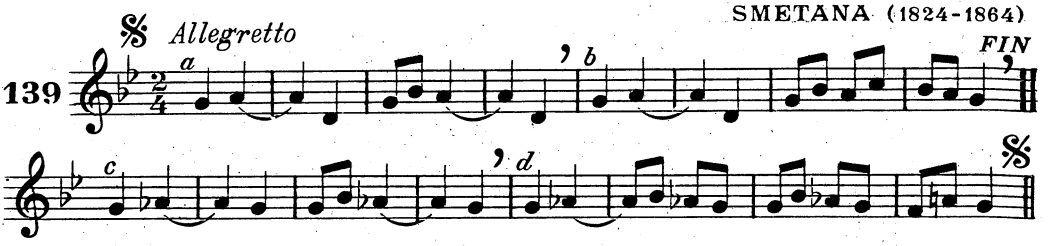
présente deux SYNCOPES. Les deux parties sont inégales (♩. + ♩): elles sont IRRÉGULIÈRES.

Dans le CONTRETEMPS, le temps fort - ou la partie forte d'un temps - est *remplacé* par un *silence*; l'*accentuation* est reportée sur la première note qui suit.



SMETANA (1824-1864)

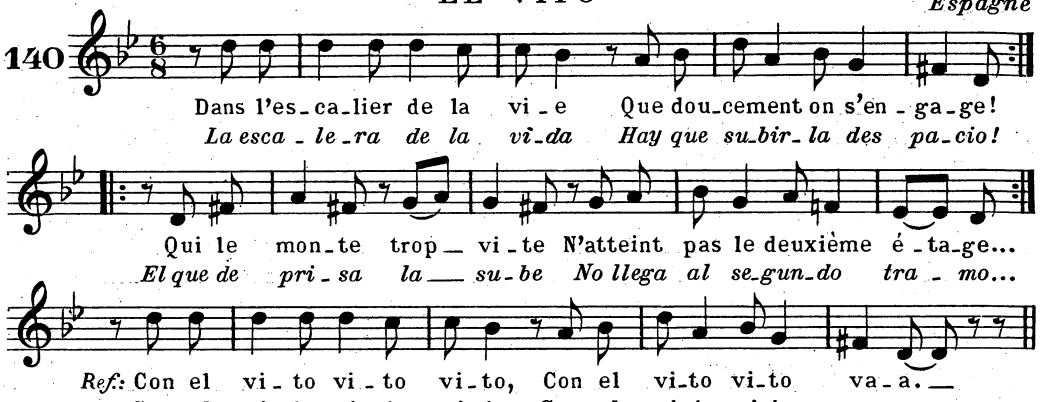
139 *Allegretto* *FIN*



EL VITO

Espagne

140

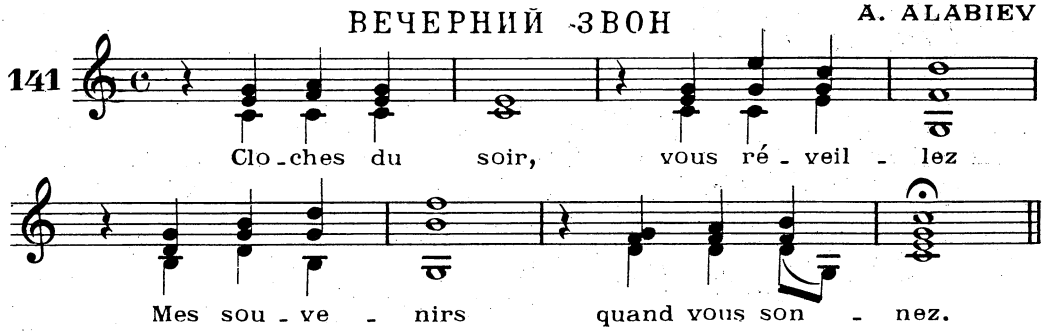


LES CLOCHES DU SOIR

ВЕЧЕРНИЙ ЗВОН

A. ALABIEV

141



1. Cloches du soir, vous réveillez
   Mes souvenirs quand vous sonnez.

2. Je me revois dans mon pays,
   Dans la maison où je naquis.

3. C'est déjà vous que j'entendais,
   En les quittant à tout jamais.

4. Combien sont morts, de mes amis!
   Jeunes et gais, quand je partis...

5. Dans leur sommeil lourd et profond,
   Ne tintent plus vos carillons. (1)

Вечёрний звон, вечёрний звон,
Как мно́го дум наво́дит он.

О юных днях в краю родном,
Где я люби́л, где о́тчий дом.

И как я, с ним наве́к простя́сь,
Там слу́шал звон в после́дний раз.

И ско́льких нет уже́ в живых,
Тогда́ весёлых молоды́х.

И кре́пок их могильный сон,
Не слы́шен им вечёрний звон.

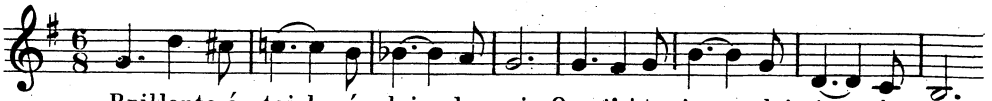
(1) Reprendre le 1er couplet pour terminer.

Extrait des Chœurs populaires russes, de C. Pittion et N. Pogarieloff, 2e recueil, Les Editions Ouvrières.

18

Le chromatisme

Le début de ce thème de WAGNER:

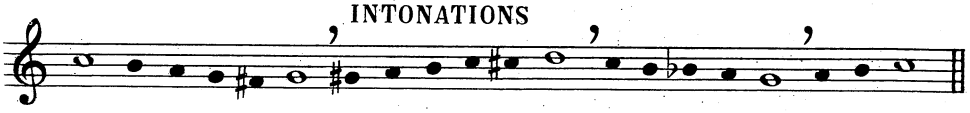


WAGNER: TANNHAÜSER: *Chanson à l'étoile.*

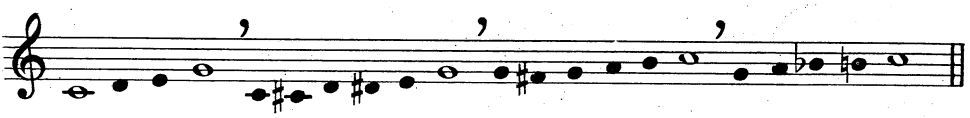
procède par ½ tons conjoints. Cette progression mélodique est le CHROMATISME.

INTONATIONS

142

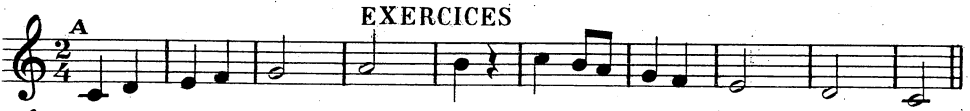


143



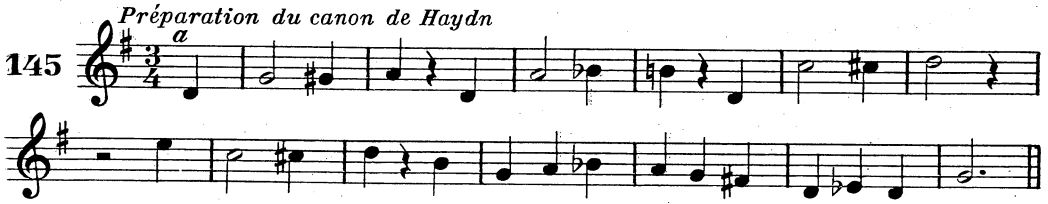
EXERCICES

144



Préparation du canon de Haydn

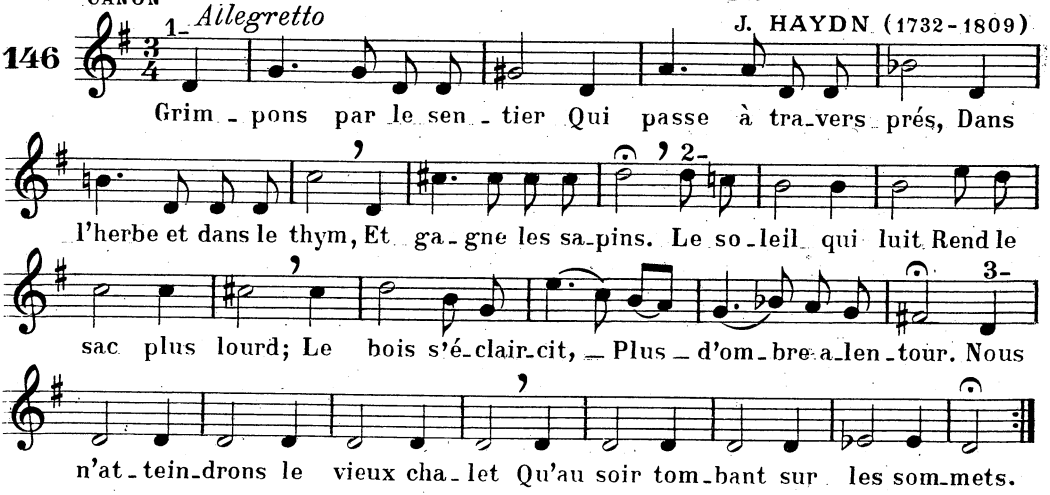
145



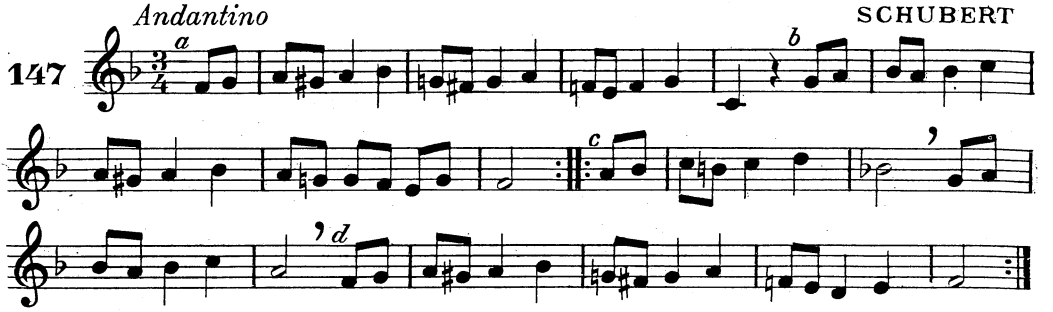
GRIMPONS PAR LE SENTIER

CANON

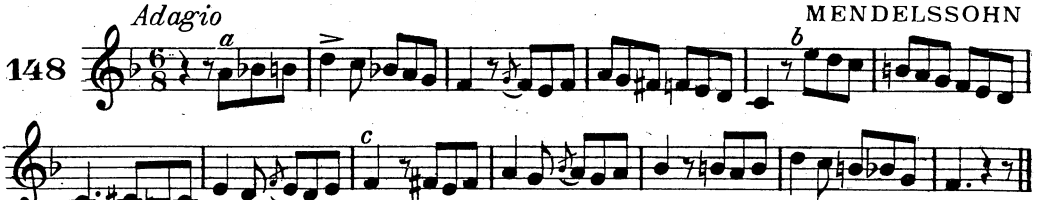
146



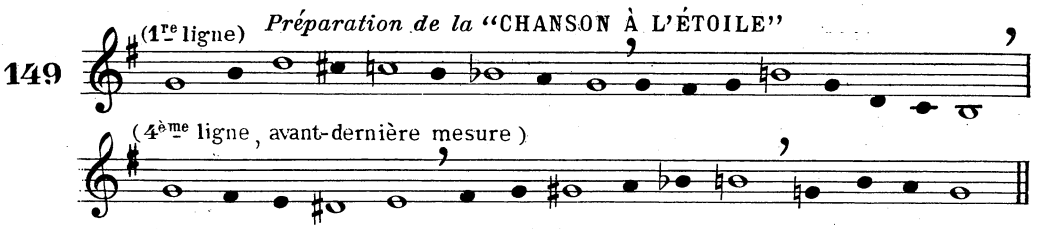
147 *Andantino* SCHUBERT



148 *Adagio* MENDELSSOHN



149 (1re ligne) *Préparation de la* "CHANSON À L'ÉTOILE"



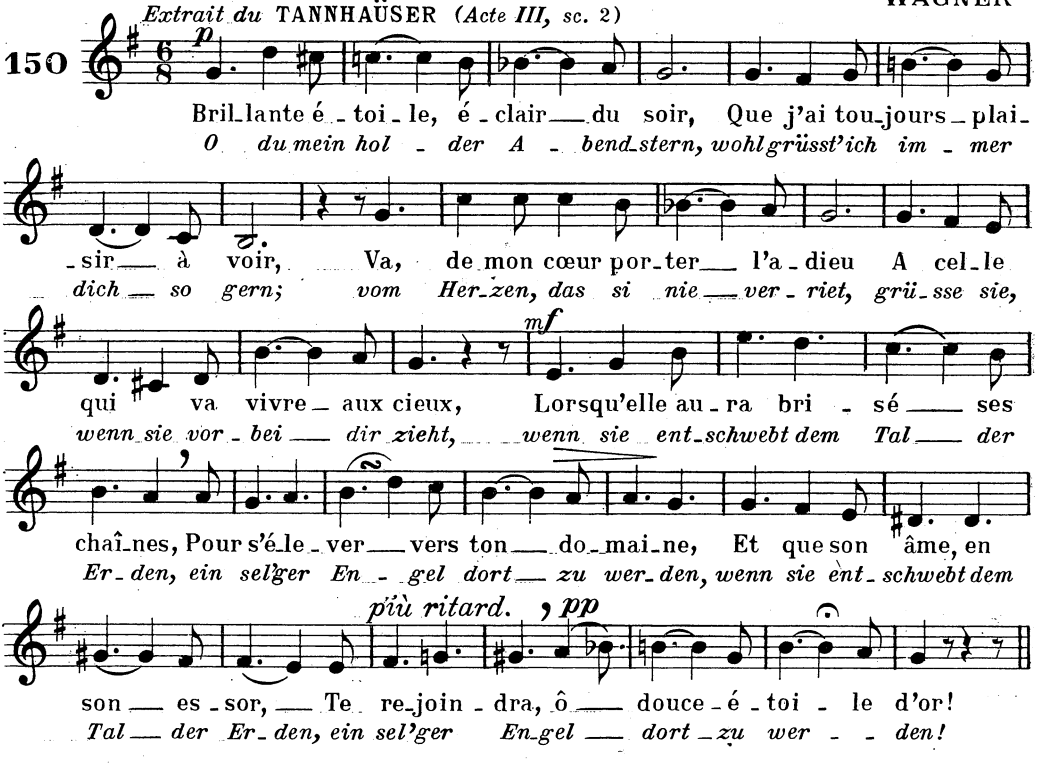
(4ème ligne, avant-dernière mesure)

CHANSON À L'ETOILE

(Der Abendstern)

WAGNER

150 *Extrait du* TANNHAÜSER *(Acte III, sc. 2)*



Bril_lante é_toi_le, é_clair___du soir, Que j'ai tou_jours_plai_

O du mein hol_der A_bend_stern, wohl grüsst' ich im_mer

_sir___ à voir, Va, de mon cœur por_ter___ l'a_dieu A cel_le

dich___ so gern; vom Her_zen, das si nie___ ver_riet, grü_sse sie,

qui va vivre_ aux cieux, Lorsqu'elle au_ra bri_sé___ ses

wenn sie vor_bei___ dir zieht, wenn sie ent_schwebt dem Tal___ der

chaî_nes, Pour s'é_le_ver___ vers ton___ do_mai_ne, Et que son âme, en

Er_den, ein sel'ger En_gel dort___ zu wer_den, wenn sie ent_schwebt dem

più ritard. *pp*

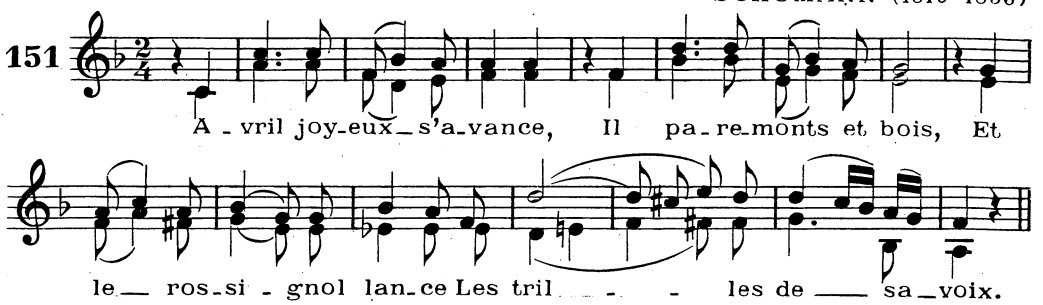
son___ es_sor, ___ Te re_join_dra, ô___ douce_é_toi_le d'or!

Tal___ der Er_den, ein sel'ger En_gel___ dort_zu wer_den!

Chants et chœurs

CHANSON DE PRINTEMPS

SCHUMANN (1810-1856)



2. L'azur est sans nuages,
Plus haut le soleil luit,
Dans son brillant sillage
Partout la joie fleurit.

3. Déjà le jeune pâtre
Conduit ses bœufs aux champs.
L'aïeul a quitté l'âtre:
Il suit des yeux l'enfant.

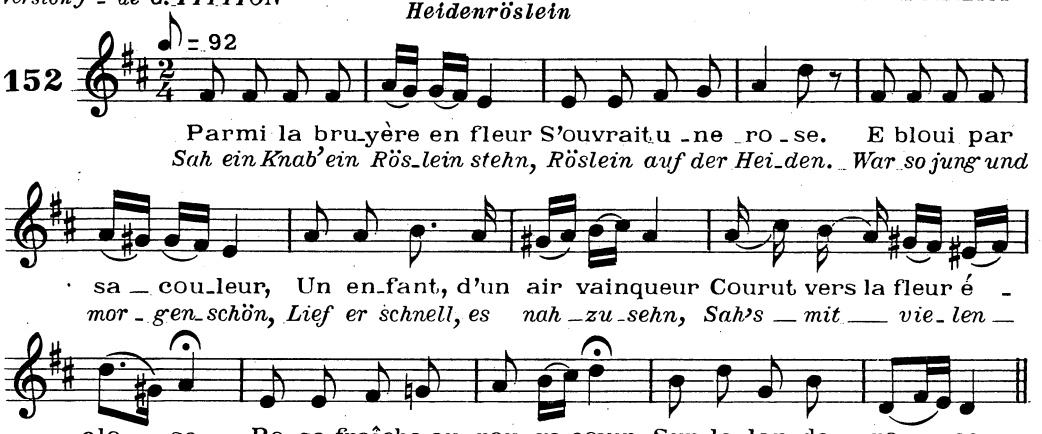
Les syllabes soulignées sont liées dans la mélodie.

Poème de GŒTHE
Version fse de C. PITTION

LA ROSE DE LA LANDE

Heidenröslein

SCHUBERT



2. - Pourquoi vouloir me cueillir?
Dit la rose fière.
Je ne voudrais pas souffrir;
Laisse-moi vivre et mourir
Sous le ciel et la lumière!
Rose près de se flétrir,
Rose des bruyères.

3. Et la fleur voulut meurtrir,
D'une épine rose,
La main prompte à la cueillir:
Il parut ne rien sentir,
Et fit à peine une pause.
Rose rouge dut mourir,
Rose à peine éclose.

2. Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Dass du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden
Röslein, Röslein, Röslein rot
Roslein auf der Heiden.

3. Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden:
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach
Musst' es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Les syllabes soulignées sont liées dans la mélodie.

LE TILLEUL

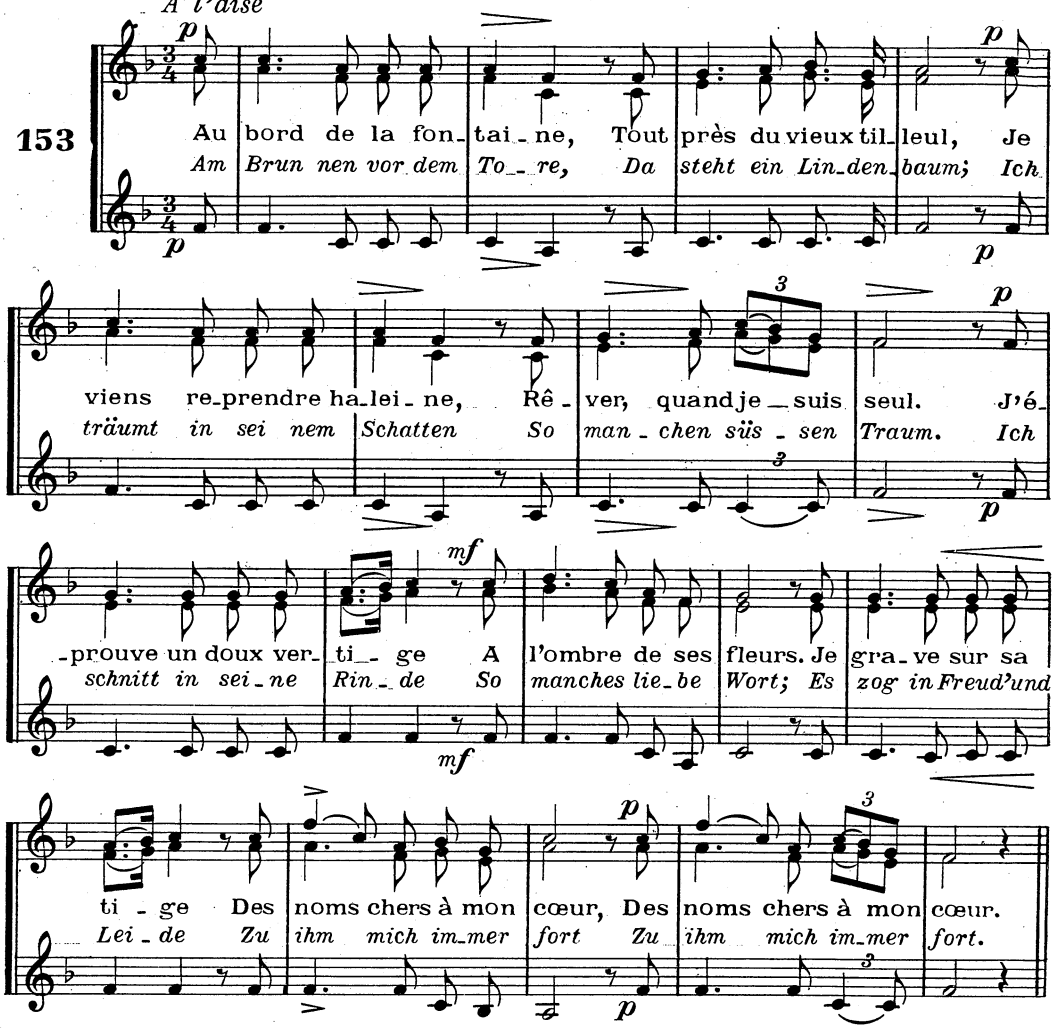
Der Lindenbaum

Poésie de W. MULLER
Version fse de C. PITTION

Extrait du *"VOYAGE D'HIVER"*

SCHUBERT

A l'aise



2. Hélas! Dans la nuit sombre,
Je dois partir ce soir;
Aussi vais-je dans l'ombre,
Songeur, vers lui m'asseoir.
Je ferme les paupières;
De l'arbre tourmenté
S'élève une prière:
"Ami, veux-tu rester?" *(bis)*

3. J'ai fui sous la tempête,
N'osant me retourner;
J'allais baissant la tête,
Le cœur prêt à pleurer.
Dès lors, dans mes voyages,
Tilleul, tu m'apparais;
Ta douce voix m'engage:
"Reviens chercher la paix!" *(bis)*

2. Ich musst' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht
Und seine Zweige rauschten
Als riefen sie mir zu:
Komm' her zu mir, Geselle!
Hier find'st du deine Ruh!

3. Die kalten Winde bliesen
Mir grad' ins Angesicht
Der Hut flog mir vom Kopfe
Ich wendete mich nicht.
Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort.

NOBODY KNOWS DE TROUBLE I SEE

Negro Spiritual [1]

La 2e partie est la partie principale.

Traduction et Harmonisation
de Georges AUBANEL

Modéré et expressif

154

No-bo-dy knows de trouble I see, No-bo-dy knows but

Nul ne connaît les ennuis que j'ai, Nul les connaît sauf

Je-sus, Je-sus; No-bo-dy knows de trouble I see, Glo-ry, hal-le-

Jé-sus; Jé-sus; Nul ne con-naît les ennuis que j'ai, Gloi-re, Al-le-

1. -lu - jah! Oh!

2. Fin *mf* -lu - jah! Some-times I'm up some-times I'm down

-lu - ia! Oh! -lu - ia! Je suis en haut, je suis en bas,

Oh, yes, Lord, Some-times I'm al mos' to de groun' Oh, yes,

Oh! Sei-gneur, Je suis par-fois plus bas que ter-re, Oh! Sei-

Lord. Al tho' you see me goin' long so, Oh, yes, Lord: I

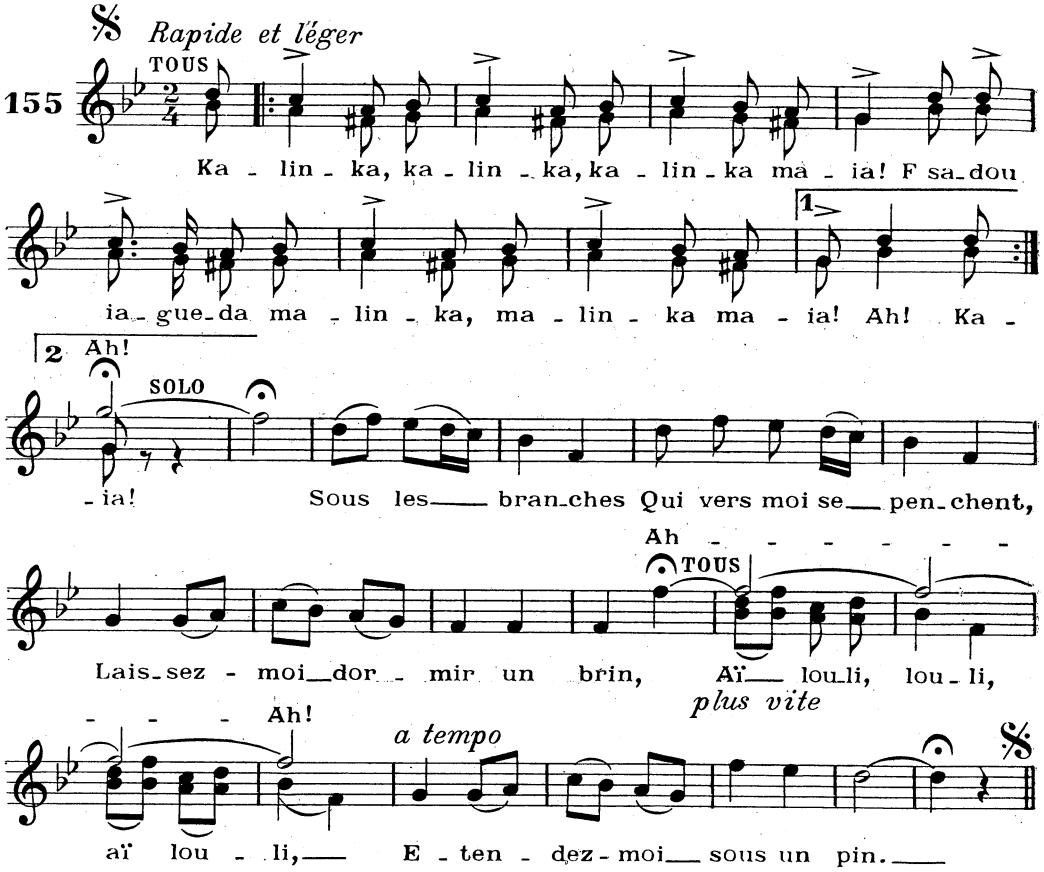
-gneur, Quoi que je vi-ve sim-ple-ment, Oh! Sei-gneur J'ai

have my tri-als here be-low, Oh, yes, Lord. Oh!

mes é-preu-ves i-ci-bas, Oh! Sei-gneur Oh!

[1] *Extrait de Douze Negro spirituals pour voix égales et mixtes, de Georges Aubanel. Existe en partition séparée aux Editions Ouvrières.*

KALINKA [1]
КАЛИНКА



REFRAIN

Kalinka, kalinka, kalinka maia!
F sadou iagueda malinka, malinka maia! *bis* (2)

Калинка, калинка, калинка моя!
В саду́ я́годa мали́нка, мали́нка моя́

1

Ah! Sous les branches
Qui vers moi se penchent,
Laissez-moi dormir un brin,
Aï-louli, louli, aï-louli,
Etendez-moi sous un pin. *(Refrain)*

Ах! Под сосно́ю, под зелено́ю,
Спать положи́те вы меня;
Ай-лю́ли, лю́ли, ай-лю́ли,
Спать положи́те вы меня́.

2

Ah! Sur ma tête,
Petit pin, arrête
De bruire et de t'agiter,
Aï-louli, louli, aï-louli,
Je veux dormir et rêver. *(Refrain)*

Ах! Сосёнушка ты зелёная,
Не шуми́ же надо мно́й!
Ай-лю́ли, лю́ли, ай-лю́ли,
Не шуми́ же надо мно́й!

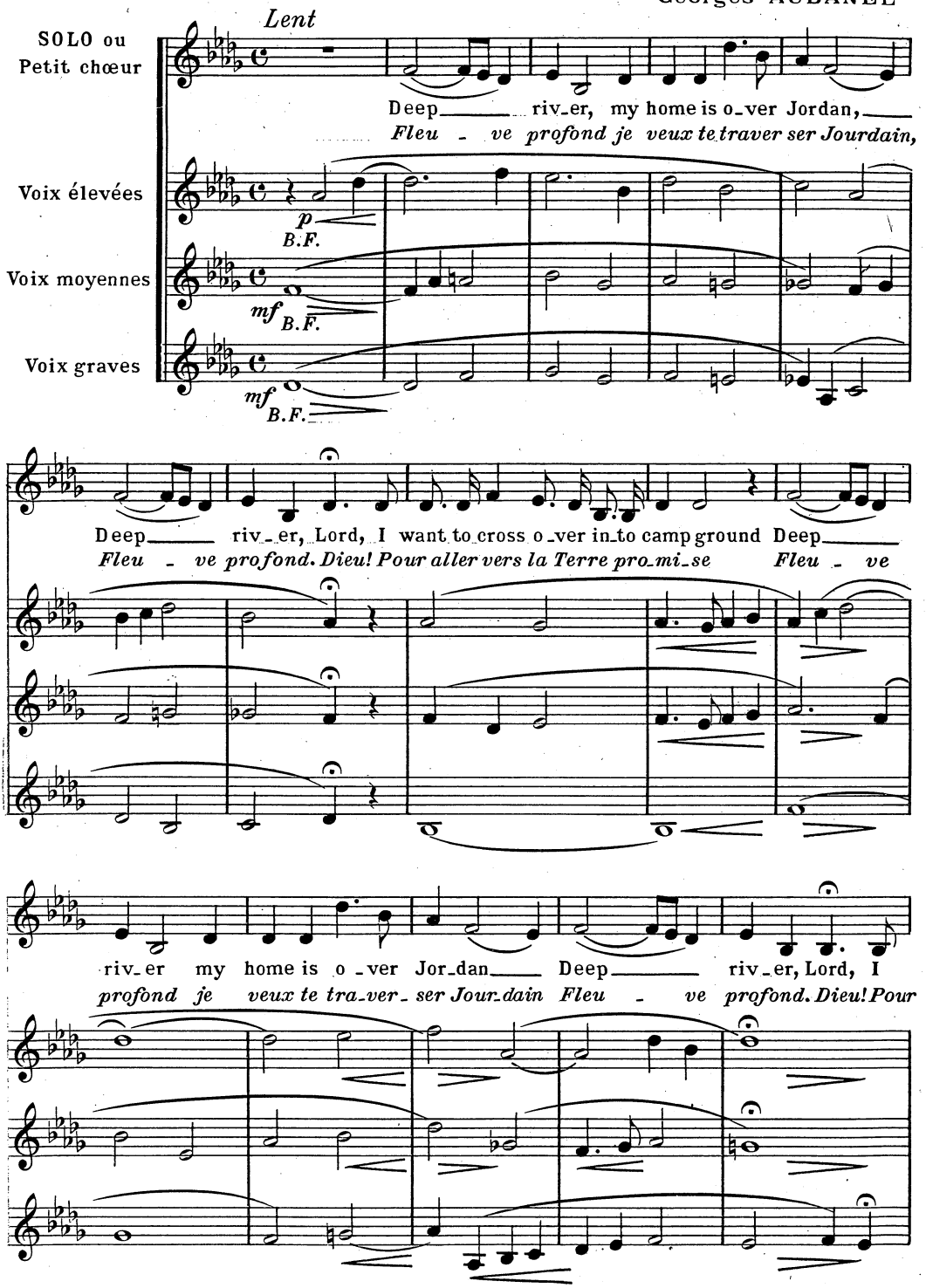
(1) *Extrait des Chœurs populaires russes, de C. Pittion et N. Pogarieloff, 2e recueil, Les Editions Ouvrières, Paris*

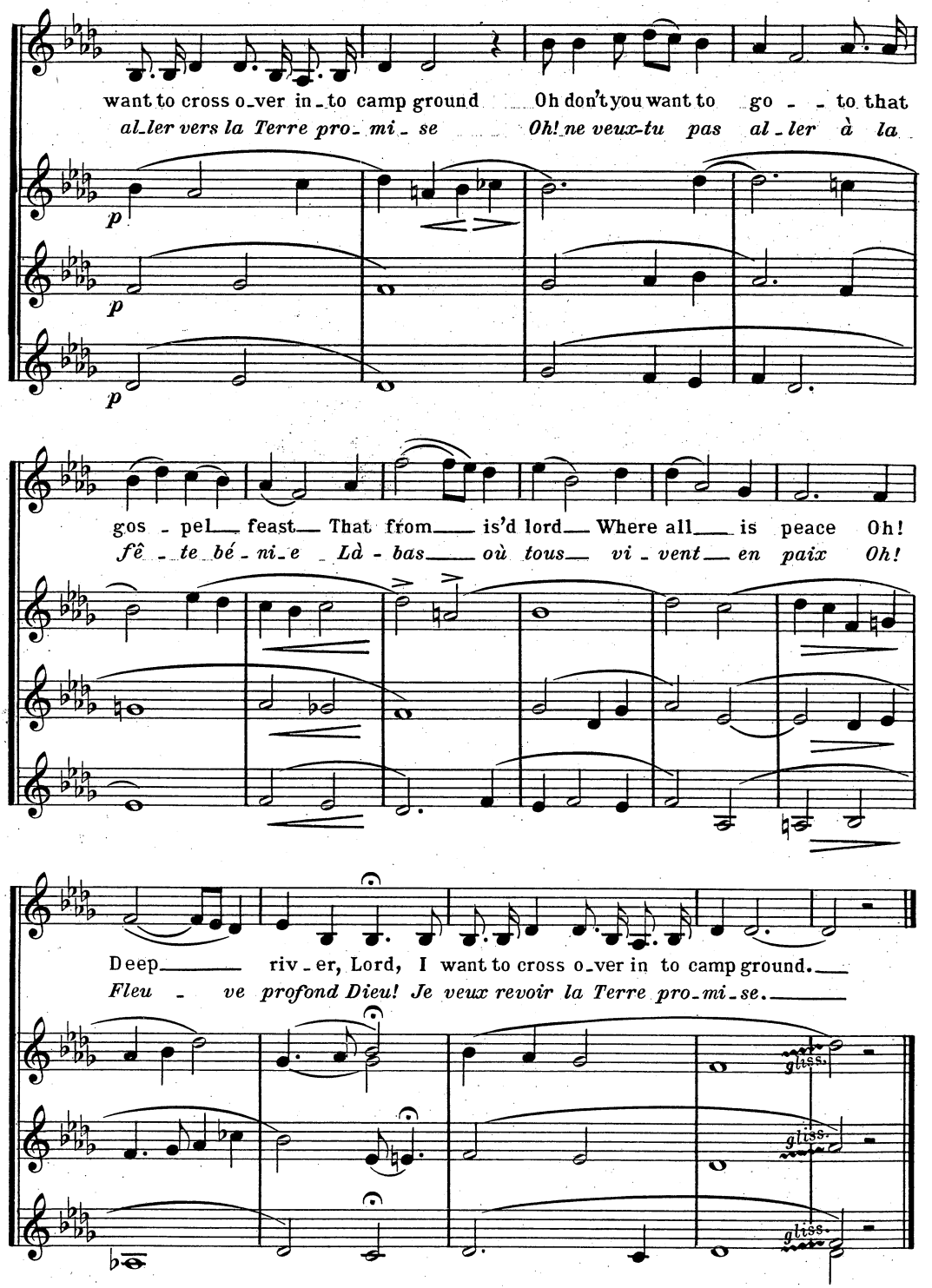
(2) Littéralement: *O toi, mon obier, mon obier!*
Dans le jardin, ô toi, ma framboise!

DEEP RIVER

Solo ou petit chœur et **3** voix égales

Traduction et Harmonisation de Georges AUBANEL





Le petit chœur pourra comprendre deux groupes: l'un composé de voix graves, chantera les 16 premières mesures, ainsi que les 5 dernières; l'autre composé de voix moyennes, chantera les 8 mesures intermédiaires.

(Il existe une version à 4 voix mixtes de ce Negro Spiritual avec le même Solo.)

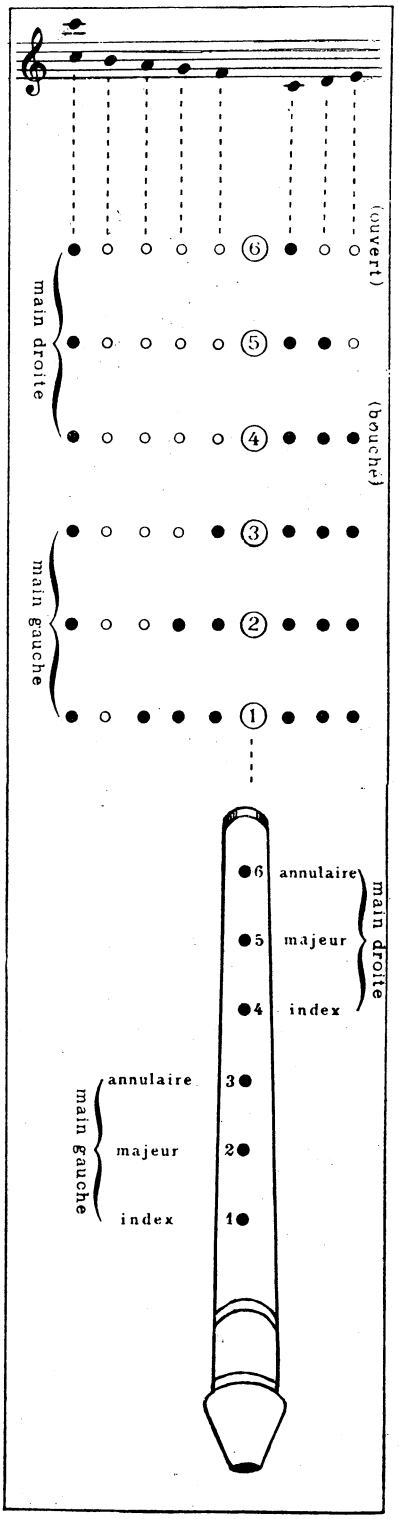
COMPLÉMENT

TABLATURE

de la

FLÛTE

à SIX TROUS



POSITION

des

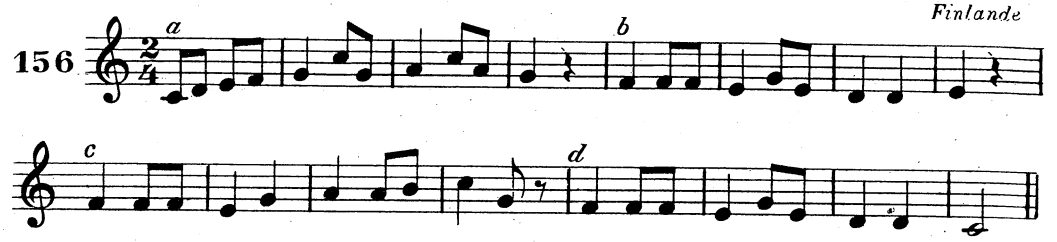
DOIGTS

(Tous droits réservés pour cette présentation de la Tablature)

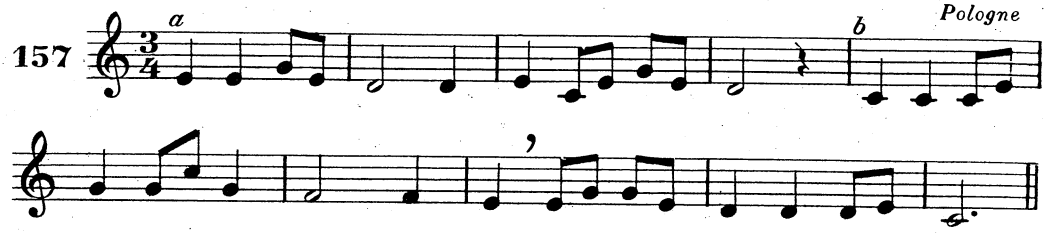
COMPLÉMENT

Les textes qui figurent ici peuvent être indifféremment *solfiés* ou *joués à la flûte douce.*

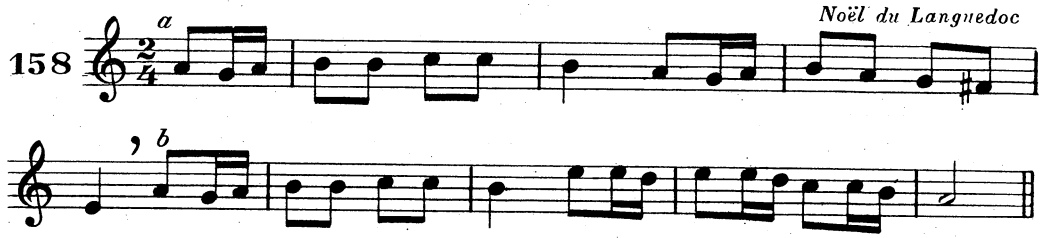
156 *Finlande*



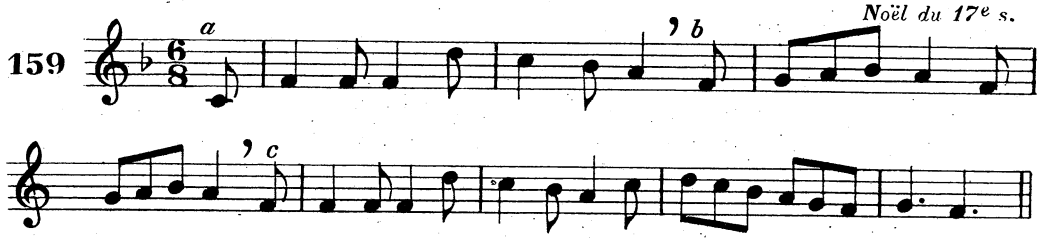
157 *Pologne*



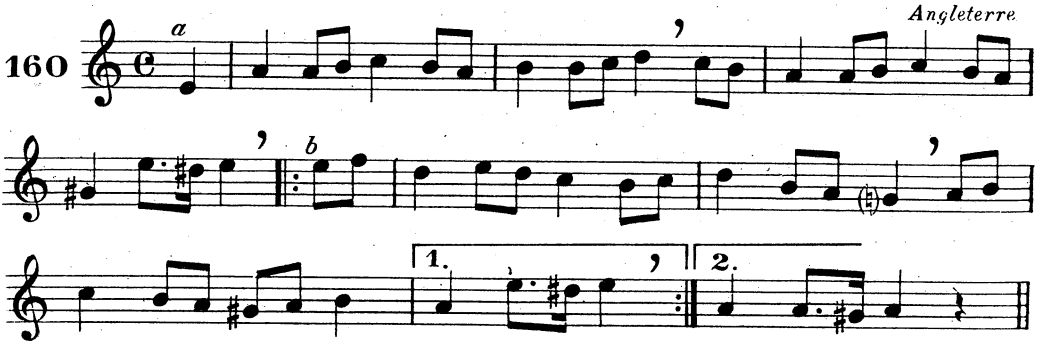
158 *Noël du Languedoc*



159 *Noël du 17e s.*



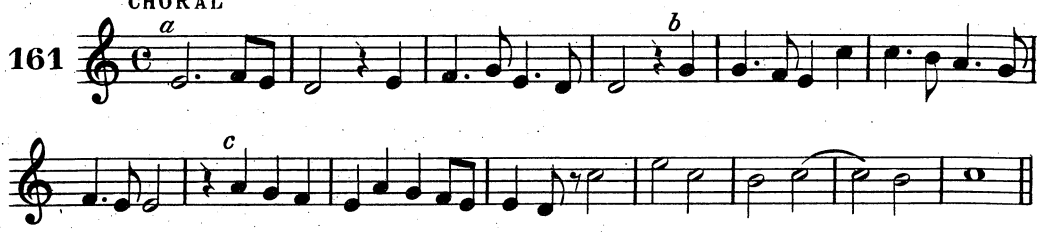
160 *Angleterre*



COMPLÉMENT

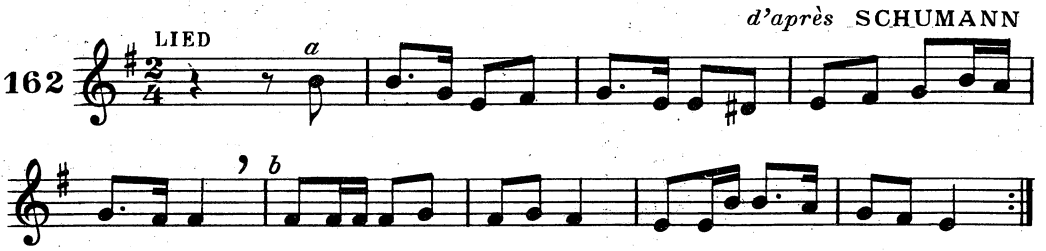
d'après HAENDEL

161 CHORAL



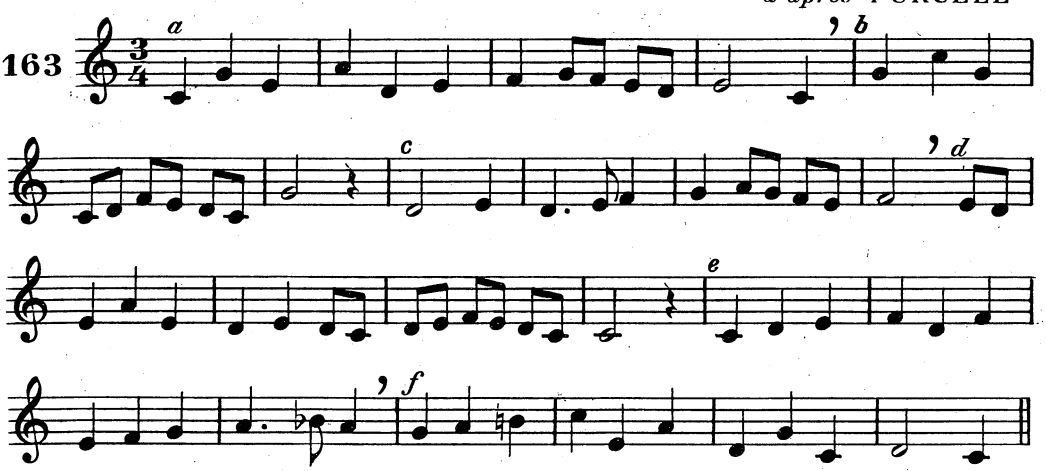
d'après SCHUMANN

162 LIED



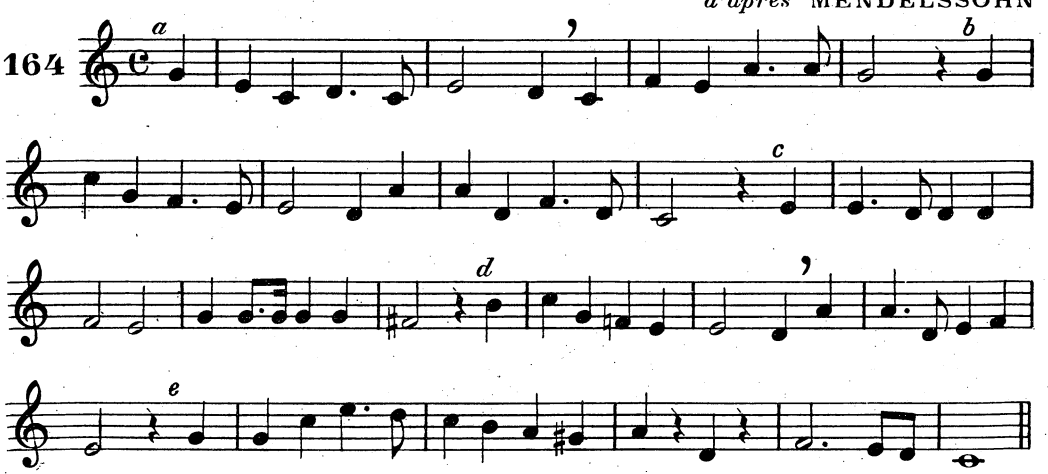
d'après PURCELL

163



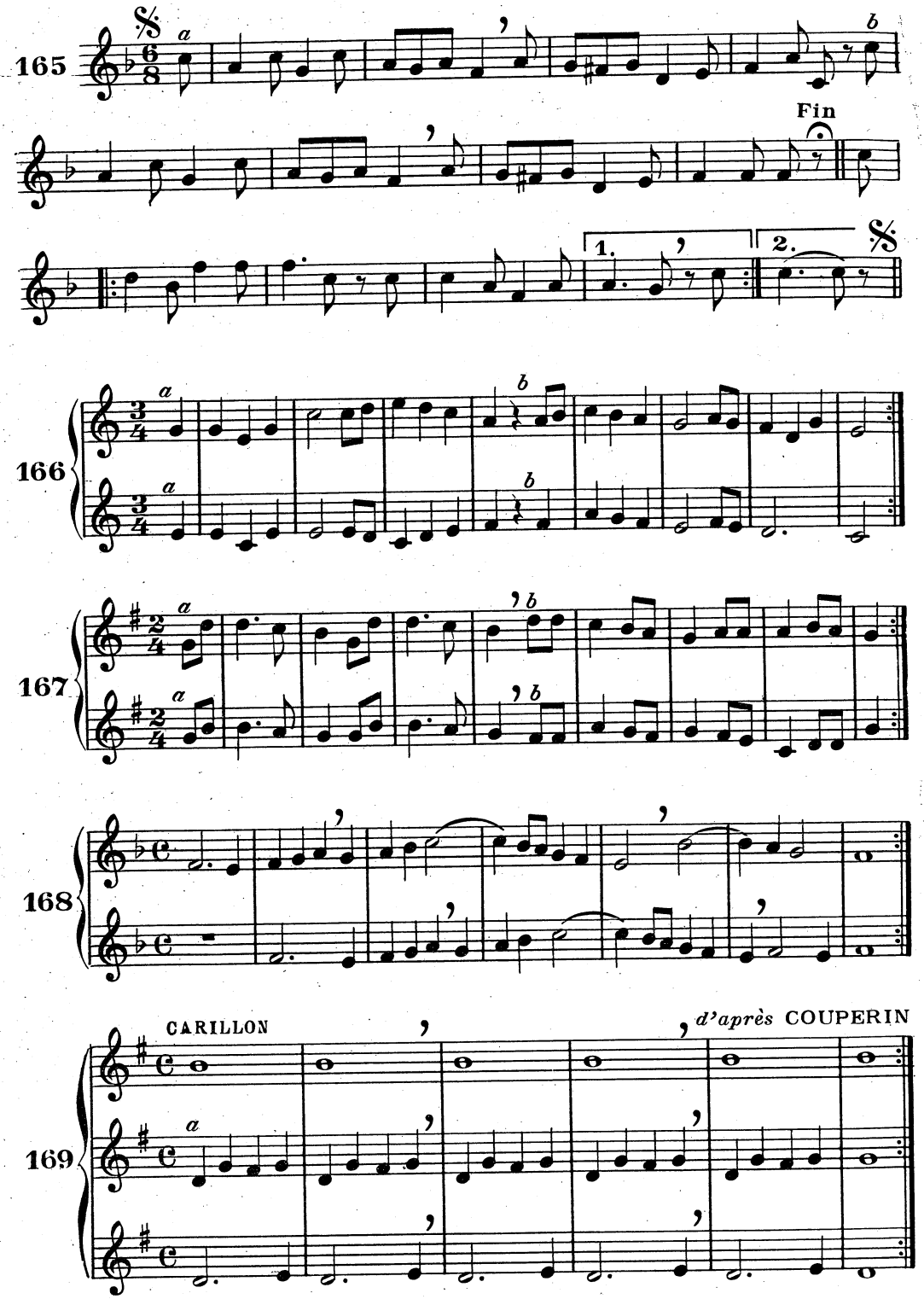
d'après MENDELSSOHN

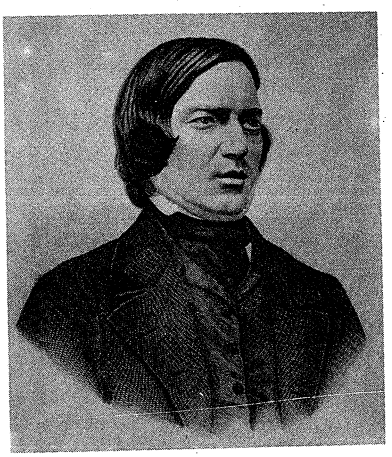
164



COMPLÉMENT

DEZÈDE (1740-1792)





14. — SCHUMANN (1810-1856)
PHOTO ARCHIV KASSEL.

15. — HUGO WOLF (1860-1903)
PHOTO ARCHIV KASSEL

16. — RICHARD STRAUSS (1864-1949)
PHOTO ARCHIV KASSEL.

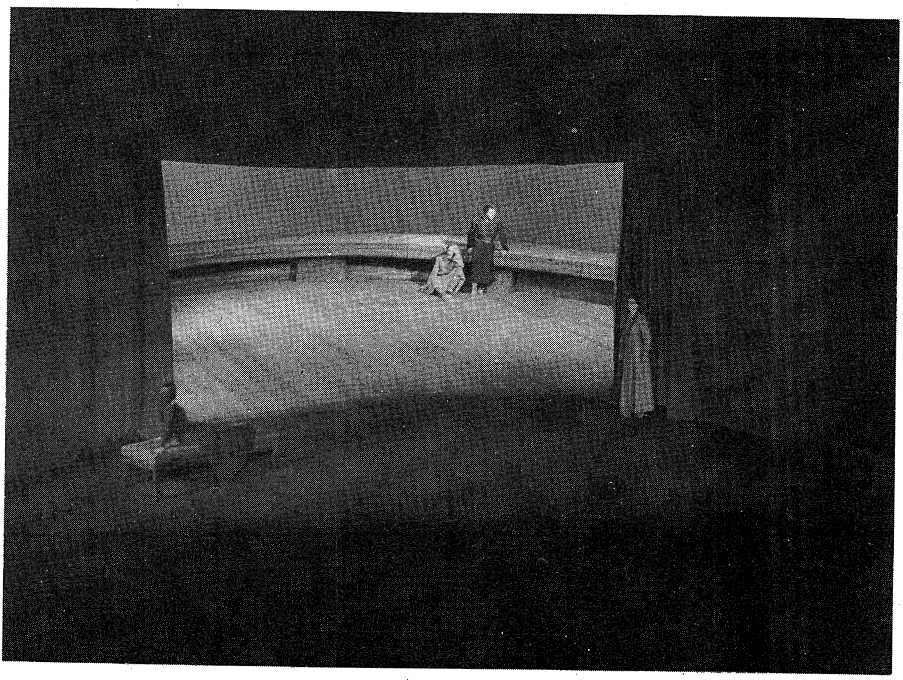
17. — MOUSSORGSKI (1839-1881)
PHOTO VOKS, MOSCOU

18. — TCHAÏKOVSKI (1840-1893)
PHOTO VOKS, MOSCOU.

19. — RIMSKI-KORSAKOV (1844-1908)
PHOTO VOKS, MOSCOU.

20. — *La mise en scène du premier acte de* Tristan et Yseult *(ci-dessus) date de la première représentation de l'œuvre à Bayreuth, le* 10 *juin* 1865. *On remarque le nombre imposant des figurants, l'attitude romantique des suivantes d'Yseult, à gauche; l'emphase des gestes des chevaliers, ainsi que l'abondance des détails dans le décor évoquant le pont du navire qui amène Yseult en Cornouailles, où l'attend le roi Marke.*

(Dessin de TH. PIVEIS, document FESTSPIELE, Bayreuth.)



21. — *La mise en scène du premier acte du même opéra (ci-dessus) date de* 1952; *elle est due à Wieland Wagner, petit-fils du compositeur. La sobriété des décors, l'emploi judicieux du clair-obscur et des jeux de lumière, l'élimination de tout détail superflu mettent en relief le jeu des acteurs.*

Ainsi, les tendances actuelles, dans la mise en scène des œuvres lyriques, visent-elles à la sobriété, au dépouillement qui donnent à l'action une plus grande intensité dramatique.

PHOTO FESTSPIELE, BAYREUTH.

III. - Histoire de la Musique

I. — VUE D'ENSEMBLE SUR LE XIX[e] SIÈCLE

Alors que les écrivains romantiques s'inscrivent en réaction contre les classiques, les musiciens, du moins au début du XIX[e] siècle, ne cessent d'admirer et même d'imiter ces derniers — Bach, Mozart et Beethoven notamment — tout en suivant avec intérêt l'effervescence du « Sturm und Drang » (Tempête et Assaut) qui agite la littérature.

Les compositeurs romantiques s'attaquent à la forme la plus vulnérable : l'opéra ; le genre se transforme en *opéra historique* (Adam, Meyerbeer, etc.), en *opéra national* (allemand : Weber, Wagner ; russe : Glinka, Moussorgski), ou en *opéra de concert* (Berlioz). Mais en Italie, où se perpétue le goût pour le *bel canto*, on conserve à peu près la forme traditionnelle du genre (Rossini, Verdi, etc.).

La *symphonie* garde pendant longtemps sa coupe classique et marque même, par rapport aux dernières œuvres de Beethoven, un certain retour en arrière (Mendelssohn, Schubert). Mais Schumann, Brahms, Bruckner, César Franck apportent peu à peu des modifications à la forme et donnent un tour nouveau au développement de leur pensée.

Bien que certains compositeurs comme Berlioz, Liszt, Verdi, Franck écrivent encore des œuvres de caractère religieux, l'*oratorio* et la *cantate* perdent en importance. Il en est de même pour la *fugue*.

Des formes nouvelles apparaissent ou s'affirment ; tels sont le *lied*, mélodie écrite sur un poème dont on trouve déjà quelques exemples chez Mozart et Beethoven, et le *poème symphonique* dont l'idée avait été lancée par J.-J. Rousseau dans *l'Emile* : « Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude et le silence entrent dans le nombre des tableaux de musique. » Cette dernière forme, qui est l'évocation d'une action ou d'un tableau par le seul moyen de l'orchestre, apparaît comme la plus révolutionnaire de l'école romantique : la *Symphonie fantastique, musique à programme*, va donner lieu, le 5 décembre 1830, à un tumulte aussi violent que celui qui fut provoqué le 25 février précédent par la première représentation du drame de victor Hugo, *Hernani*.

Dans le domaine des instruments, le *piano*, dont Beethoven avait révélé les extraordinaires possibilités dans ses sonates, cet instrument-orchestre devient pour la plupart des compositeurs du XIX[e] siècle un admirable et puissant moyen d'expression.

Enfin, il convient de souligner les modifications profondes qui interviennent à cette époque dans la situation sociale des musiciens. Le mécénat, qui avait permis à J.-S. Bach, Rameau, ou Haydn de composer à l'abri des soucis matériels, et dont se libéra Mozart, cette protection qu'exercèrent les puissants soit par amour de l'art, soit par désir de briller, disparaît devant la naissance d'une société nouvelle. Les compositeurs y gagnent en indépendance et entrent

davantage en contact avec des milieux sociaux divers. Ainsi Berlioz, Chopin, Wagner, comme l'avait fait Beethoven, embrassent les idées généreuses de leur époque ; car, dit Hoffmann, « un temps néfaste et dur est venu, qui a serré l'humanité dans une main de fer, et la douleur lui arrache des accents qui lui étaient autrefois inconnus... ». Le *romantisme musical* est né.

II. — WEBER

WEBER (1786-1826) étudie la musique au hasard des tournées de son père, directeur de théâtre. Lui-même devient chef d'orchestre à Breslau en 1804 ; puis il dirige dans les grandes villes d'Allemagne ses premières œuvres écrites dans le style galant du XVIII[e] siècle. En 1816, il fonde à Dresde le premier Opéra allemand malgré l'opposition de la noblesse depuis toujours acquise au *bel canto* italien. Le succès du *Freischütz* est tel que Weber est alors comparé à Mozart. Il meurt à Londres six semaines après la première d'*Obéron*.

Bien qu'il soit souvent malade, Weber est très actif. C'est un habile chef d'orchestre qui fait partout connaître les chefs-d'œuvre oubliés. Partagé entre les traditions d'une petite noblesse et les aspirations romantiques de quelques contemporains, il opte finalement pour ces dernières.

Dans sa lutte contre l'opéra italien, Weber prend la succession de Gluck. Le livret du *Freischütz*, son premier opéra (1821), est adapté d'une légende dont l'origine remonte au XVI[e] siècle et qui relate les exploits du chasseur Bartoch. HOFFMANN (1776-1822), écrivain et compositeur, en avait fait le sujet d'un de ses *Contes fantastiques* : Max doit, pour épouser Agathe, gagner un tournoi de tir ; il obtient du Chasseur maudit (le diable) sept balles enchantées. L'une d'elles va blesser Agathe ; mais le Prince pardonne, et l'œuvre se termine au milieu des réjouissances populaires. L'ouverture du *Freischütz* offre d'importantes nouveautés : elle fait corps avec l'opéra auquel elle emprunte ses motifs principaux ; dès les premières mesures, la « couleur locale » est créée, qui donne à l'œuvre unité et relief.

Le sujet d'*Euryanthe* (1823) est emprunté à l'histoire de Gérard de Nevers, légende française dont l'action se passe en France. Bien que cette partition se ressente du style italien par la volubilité de certaines pages, « c'est une chaîne resplendissante de joyaux » (Schumann).

Obéron, drame féerique, se rapporte à la légende d'Huon de Bordeaux, neveu de Charlemagne, qui délivre sa fiancée Rézia, fille du sultan de Bagdad ; il est aidé par le cor magique d'Obéron. L'ouverture débute par un *adagio* qui expose en trois notes le thème du cor enchanté.

Weber allie à une grande facilité d'écriture un métier très sûr. Son esprit d'invention mélodique lui permet de modeler à plaisir ses phrases musicales. Il manie avec habileté les timbres des instruments

et sait mettre en relief les clarinettes, les cors, les timbales, tout en demandant des effets nouveaux aux autres instruments, tels que les trémolos des violons. Il a donné à l'opéra allemand sa forme définitive de théâtre légendaire dont les personnages sont mus par des sentiments humains. Berlioz écrit : « Jamais aucun maître n'a fait ainsi parler la mélancolie, l'inquiétude, la silencieuse éloquence de la nuit, l'harmonieux mystère des nuits étoilées... »

III. — **LE LIED**

Composition essentiellement allemande, le *lied* est une œuvre vocale dans laquelle les trois éléments — poésie, mélodie et accompagnement de piano — sont étroitement unis dans l'expression de sentiments ou l'évocation d'une action ; la musique intervient soit comme un commentaire précis, soit pour élargir le sens du poème.

En Allemagne, le *lied populaire*, avec ou sans accompagnement, se développe au XVI^e^, puis au XVII^e^ siècle, en même temps que prend naissance le *choral*, dont le style austère va inspirer certains compositeurs de lieder tels que Beethoven, Schubert, Brahms.

Les lieder de Mozart, comme *la Fileuse* et *la Violette*, diffèrent des chansons françaises de l'époque par la qualité de la mélodie et le souci de rester musicalement près du texte.

Beethoven demeure dans la ligne tracée par Haydn et Mozart ; à peine écrit-il un accompagnement plus souple et mieux adapté à la mélodie.

C'est au XIX^e^ siècle que le lied trouve sa forme définitive d'abord avec Weber qui écrit un nombre imposant de lieder, puis avec Mendelssohn. Mais c'est Schubert qui va donner au lied un développement considérable. Il choisit les poésies avec soin, et sa musique, bien qu'elle se présente le plus souvent sous la forme de *strophes*, est à la fois variée, souple et expressive. Le genre fleurit après lui grâce à Schumann, Brahms, Hugo Wolf et aux compositeurs modernes.

Ailleurs, la mélodie avec accompagnement de piano emprunte ses caractères aux qualités propres à chaque pays : la *chanson russe* demeure assez près de la chanson populaire slave ; la *mélodie française*, illustrée par Fauré, Duparc, Debussy, Ravel, etc., est caractéristique du style et du goût français.

Ainsi, la chanson russe, la mélodie française, le lied allemand sont-ils trois aspects différents d'une même forme de composition vocale qui devient un des moyens d'expression du génie musical de chaque peuple.

IV. — SCHUBERT

(gravure n° 2, p. 25)

Franz SCHUBERT (1797-1828) est le cadet d'une nombreuse famille que le père, maître d'école dans un faubourg de Vienne, élève péniblement ; c'est lui qui donne à l'enfant ses premières leçons de violon et de piano. Puis le jeune Schubert entre à la chapelle de la Cour comme soprano et reçoit de SALIERI, compositeur italien, son initiation à l'écriture musicale. Instituteur de 1813 à 1816, il continue à étudier la musique et se familiarise avec les œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven. Après avoir quitté l'enseignement, il mène une vie simple, composant le jour et consacrant ses soirées à des « schubertiades », réunions d'amis cultivés, musiciens, poètes et chanteurs. C'est grâce à l'un d'eux, le ténor VOGL, son interprète dans les salons de Vienne, que Schubert peut faire connaître ses lieder. Grand admirateur de Beethoven, il accompagne à sa dernière demeure le Maître qu'il vénère. Il meurt, pauvre aussi, dix-huit mois après lui : pour payer les frais de ses obsèques, ses amis doivent organiser deux concerts.

Petit, replet, tel est celui que ses amis surnomment « Fettkugel » (Boule-de-suif) ; il cache derrière ses lunettes de « bons yeux anxieux ». Il accorde spontanément son amitié, ne se soucie pas de l'argent (il reçoit de son éditeur 15 francs pour le *Voyage d'hiver !...*). Sa gaîté cache mal une certaine mélancolie : « Chaque matin, écrit-il, me promet le retour du chagrin de la veille ». Mais comme Mozart, il garde la pudeur de ses sentiments.

Des 10 *symphonies* que Schubert a écrites, deux ont été égarées. *L'Inachevée* (1822), en si mineur, ne comprend que deux mouvements : un *allegro moderato*, de forme classique avec deux thèmes qui s'opposent, le premier mystérieux, joué par les violoncelles, le second gracieux ; un *andante con moto* également bâti sur les deux thèmes habituels de la forme-sonate, le premier dessiné par les pizzicati (cordes pincées par les doigts) des violons, le second chanté par les clarinettes. Parmi les 20 *quatuors* de Schubert, ce sont les quatuors en ré mineur, sol majeur et la mineur qui sont les plus expressifs ; le premier offre une série d'habiles variations sur le lied, *La Jeune fille et la Mort*. L'ouverture de *Rosamonde* fait partie d'une musique de scène destinée à un mélodrame d'Hoffmann.

Au piano, Schubert consacre de nombreuses pièces ; la première des deux *Fantaisies* présente comme un thème cyclique qui revient souvent en se transformant.

Mais c'est dans les lieder que Schubert est le plus à l'aise. Il en écrit plus de 600, et il est peu de poètes parmi ses contemporains qu'il n'ait mis en musique : Gœthe, Schiller, Scott, Müller, Heine, etc. Il trouve immédiatement le sens profond de chaque poème, campe en peu de mesures un personnage, un drame. Sa musique atteint à une telle intelligence du texte que Gœthe dira, en parlant du *Roi des Aulnes* : « Il forme un grand tableau à mes yeux ». Aux nombreux lieder séparés, s'ajoutent trois *cycles* réunis par le même sujet :

La Belle Meunière qu'anime le Ruisseau ; *Le Voyage d'Hiver* dont l'émouvant *Joueur de vielle* peint un miséreux ; enfin *Le Chant du Cygne*, où figure le *Doppelgänger*, idée du double de la personnalité évoqué dans des poésies de Heine et de Musset, et reprise par Schumann dans ses œuvres pour piano.

Schubert adopte certains caractères formels du style des classiques. Mais par son amour de la nature, ses idées généreuses, il paraît plus près de Beethoven dont il a souvent la vigueur et le sens dramatique aigu. Dans ses lieder, dont certains sont de lignes pures et classiques *(Marguerite au Rouet)*, d'autres marqués par le « mal du siècle » *(Le Roi des Aulnes)*, son art se présente comme un pont jeté entre le XVIII[e] et le XIX[e] siècle.

V. — LES REPRÉSENTATIONS LYRIQUES EN FRANCE

(de la fin du XVIII[e] au début du XIX[e] siècle)

(gravures n[os] 3 et 4, p. 26)

Au point de vue de la forme, l'*opéra* n'a guère évolué depuis le XVIII[e] siècle ; récitatif, airs, duos, chœurs, ballets demeurent les éléments obligés de l'action. Mais celle-ci devient plus rapide, plus ramassée. C'est surtout dans le choix des sujets que l'évolution du drame lyrique est la plus sensible ; on délaisse de plus en plus les emprunts à l'Antiquité pour se tourner vers l'Histoire (Meyerbeer : *les Huguenots*), la littérature (Rossini : *le Barbier de Séville*) ou la légende (Lalo : *le Roi d'Ys*).

Toutefois, durant toute cette période, les compositeurs français subissent plus ou moins l'influence du style italien.

MÉHUL (1763-1817) essaie d'imiter Gluck dans *Ariodant* (1799), œuvre dont les récitatifs, les airs et les chœurs ne manquent ni de noblesse ni de finesse. Avec son chef-d'œuvre *Joseph* (1807), Méhul revient à un style plus dépouillé. Son orchestration rappelle parfois celle de Mozart dans l'utilisation des timbres.

CHERUBINI (1760-1842), né en Italie, vient en France en 1788 pour y faire représenter *Démophon*. Sa science de l'écriture musicale apparaît surtout dans un grandiose *Requiem*. Beethoven le tient pour « le meilleur compositeur de l'époque ». LESUEUR (1760-1837) a souvent le souci de décrire ; il utilise aussi bien les airs populaires que les modes anciens ; son opéra *les Bardes* s'inspire de l'œuvre d'un poète écossais, Ossian. BOIELDIEU (1775-1834) écrit un opéra célèbre, *La Dame blanche*, qui renferme une Ballade pleine de charme.

Bien qu'il soit né à Berlin, MEYERBEER (1791-1864) appartient par sa vie et son œuvre à la lignée des musiciens français. En 1824, il fait représenter à Paris *Robert le Diable*, inspiré d'une légende du Moyen âge. Le sujet des *Huguenots* (1836) est tiré d'un épisode des guerres de religion ; celui de l'*Africaine* se rapporte au passage du cap de Bonne-Espérance par Vasco de Gama. Si le récitatif et les airs de ses opéras ont toujours le brillant du *bel canto*, par contre, ses

partitions sont savamment construites et bien orchestrées. HALÉVY (1799-1862), avec *la Juive*, se détache du style italien sans trouver la vraie grandeur.

Cependant, le génie de Berlioz va redonner à l'art lyrique français un nouvel essor, mais ses œuvres, dans l'ensemble peu scéniques, seront rarement représentées.

VI. — **BERLIOZ**

(gravures nos 9 et 10, p. 41)

Hector BERLIOZ (1803-1869) est né à la Côte-Saint-André (Isère), où son père est médecin. Enfant, il joue de la guitare et de la flûte. En 1821, il part faire ses études de médecine à Paris ; mais bientôt il leur préfère la fréquentation de l'Opéra et des théâtres. En 1826, il entre au Conservatoire de Paris et travaille la composition avec Lesueur. Il s'enthousiasme pour Shakespeare autant que pour Gluck ; il épouse d'ailleurs Harriett Smithson, actrice anglaise qui tient le rôle d'Ophélie dans *Hamlet*. Pendant son séjour à la villa Médicis, à Rome, il travaille peu mais voyage beaucoup. Rentré en France, il doit, pour vivre, devenir critique aux *Débats*. Désormais, il va lutter sans cesse pour défendre son œuvre et vaincre l'hostilité de la plupart de ses contemporains. Incompris, désabusé, il meurt à Paris dans son logement de la rue Calais, « sa tombe provisoire », comme il l'appelait.

Les cheveux ébouriffés, le regard perçant, il paraît sortir d'un roman de Balzac. Romantique dans son comportement autant que dans son œuvre, Berlioz est le seul compositeur français qu'on puisse à cet égard comparer à Schumann, Liszt ou Wagner.

La *Symphonie fantastique*, « épisode de la vie d'un artiste », inspirée par les sentiments de Berlioz envers H. Smithson, est un poème symphonique en cinq parties : *Rêveries et passions, un Bal, Scène aux champs, Marche au supplice, Songe d'une nuit de Sabbat.* Le thème de l'*idée-fixe* parcourt l'œuvre comme un fil conducteur. Dans le dernier mouvement apparaît le *Dies Irae*, tandis que l'idée-fixe est caricaturée par les clarinettes. *Harold en Italie*, dont l'argument est emprunté à Byron, est aussi un poème symphonique où l'alto figure le personnage principal. Le *Requiem*, destiné à une cérémonie de plein air, aux Tuileries, est une vaste composition ; le *Tuba mirum* exige quatre groupes de cuivres.

Le livret de *Benvenuto Cellini*, qu'un critique surnommera « Malvenuto Cellini », raconte les aventures du célèbre orfèvre dont le buste orne le « Ponte Vecchio » de Florence ; l'ouverture du *Carnaval romain*, tirée de cet opéra, peint une fête populaire animée par une danse, la saltarelle ; le cor anglais exhale la mélancolie de Cellini. Une autre œuvre lyrique, *les Troyens*, inspirée par l'*Enéide* de Virgile, ne fut représentée que par fragments. « On me débite en tranches ! », dit le compositeur.

Roméo et Juliette, d'après Shakespeare, est une symphonie dramatique avec chœurs, où sont brossés des tableaux riches en rythmes et en couleurs, comme la *Fête chez Capulet* et le *Scherzo de la Reine Mab*. *La Symphonie funèbre et triomphale* est un hommage aux morts des Journées de Juillet.

La Damnation de Faust (1846), « opéra de concert » dont le plan fut conçu au cours d'un voyage en Europe centrale, utilise huit scènes de Faust préalablement élaborées. La *Marche hongroise*, écrite d'après l'hymne national de Rakoczy, est demeurée longtemps le symbole de la liberté pour les Hongrois. La *Chanson de Méphistophélès*, le *Menuet des Follets*, l'*Invocation à la Nature*, la *Ballade du roi de Thulé*, écrite en mode ancien, la *Course à l'abîme* sont parmi les pages les plus célèbres. L'œuvre est aujourd'hui portée à la scène.

L'Enfance du Christ (1852), oratorio, marque une étape reposante dans l'activité bouillonnante de Berlioz ; c'est un triptyque évoquant successivement la *Plainte d'Hérode*, *la Fuite en Egypte* et *le Repos de la Sainte Famille*. Le sujet semble avoir tout naturellement amené une musique « douce et mystique ».

A part *l'Enfance du Christ*, l'œuvre de Berlioz est le reflet fidèle de la personnalité de l'homme partagée entre deux forces contraires : un désir profond de tendresse et un besoin impératif de lutte et de violence. S'il est gauche parfois dans ses harmonies, il possède par contre le génie de la mélodie et celui de l'orchestration.

Incompris de son temps, encore discuté de nos jours, Berlioz demeure populaire grâce à *la Fantastique*, *la Damnation* et *l'Enfance du Christ*, œuvres toujours appréciées en France et à l'étranger.

VII. — **MENDELSSOHN**

Aisée et cultivée, la famille de MENDELSSOHN (1809-1847) facilite à l'enfant une carrière musicale précoce et féconde. A sept ans, il écrit des œuvres symphoniques qui sont jouées chez lui, devant un auditoire de compositeurs, de poètes et de philosophes ; il improvise un jour devant Gœthe, et devient l'élève de ZELTER, conseiller musical du poète. D'un voyage en Angleterre, Mendelssohn rapporte l'esquisse de la *Symphonie écossaise* et le sujet des *Hébrides*. La *Symphonie italienne* est conçue lors d'un séjour à Rome. Après avoir fondé le Conservatoire de Leipzig, il devient directeur de la musique du roi de Prusse.

Le milieu raffiné où il vit explique la personnalité de l'homme heureux qui répugne aux excès romantiques, et du compositeur attaché aux traditions classiques. « Je travaille avec ardeur ; je suis très gai, dit-il, dans un bonheur parfait... »

Les *Symphonies* de Mendelssohn sont au nombre de cinq : *l'Ecossaise* présente un scherzo et un finale d'allure populaire évoquant des rythmes joués au big-pipe en Ecosse. Une danse romaine, la saltarelle, termine la *Symphonie italienne*. Un grandiose choral clôt la *Symphonie Réformation*. L'ouverture du *Songe d'une nuit d'Eté*, écrite à dix-sept ans, est de conception classique; celle de *la Grotte de Fingal* évoque le flux et le reflux des eaux dans une grotte des Hébrides.

Le *Quatuor à cordes* (deux violons, un alto, un violoncelle), dit des *Harpes*, est original par ses recherches de sonorités aériennes. Le plaisant scherzo de son *Octuor* est écrit avec une grande habileté.

Mendelssohn a beaucoup composé pour le piano ; ses *Romances sans paroles*, ses *Caprices*, son *Rondo capricioso* sont des pièces ravissantes. Le *Concerto pour piano en sol mineur*, le *Concerto pour violon* (1844) recherchent souvent la virtuosité. Les *Pièces pour Orgue* peuvent souffrir la comparaison avec les compositions de J.-S. Bach, que Mendelssohn a d'ailleurs contribué à faire connaître. Certaines pages de ses oratorios, *Paulus* et *Elie*, sont écrites dans le style grandiose et émouvant de Hændel. Ses charmants lieder sont d'une fraîcheur d'inspiration parfois un peu naïve.

La musique de Mendelssohn est agréable, voire séduisante. Mais le compositeur s'est toujours refusé à être un écho sonore des idées romantiques : « Les manières orgueilleuses et déplaisantes de l'école nouvelle, avec son cynisme, écrit-il, est-ce qu'elles ne vous révoltent pas comme moi ? » Il tourne donc ses regards vers le XVIII[e] siècle, sans atteindre jamais au génie d'un Mozart ou d'un Beethoven.

VIII. — **SCHUMANN**

(gravure n° 14, p. 61)

Robert SCHUMANN (1810-1856) est né à Zwickau (Saxe). Après avoir entendu à Carlsbad le célèbre pianiste MOSCHELES, il s'enthousiasme pour la musique. Il travaille le piano avec le professeur Wieck, mais sa main droite ayant été frappée de paralysie partielle, Schumann renonce à la carrière de virtuose pour se consacrer à la composition ; il écrit alors certaines de ses œuvres pour la fille de Wieck, Clara, qui dès l'âge de six ans donnait des récitals en Allemagne.

Il fonde bientôt une *Revue musicale* dans laquelle il lutte contre le mauvais goût. En 1836, la main de Clara lui est refusée par Wieck : « Beaucoup de musique, dira-t-il plus tard, est née des luttes que me coûta Clara... » Il l'épouse enfin en 1840 ; sa femme abandonne parfois ses tournées de concerts pour se consacrer avec dévouement aux soins que nécessite la maladie dont Schumann souffre depuis longtemps, maladie qui l'emportera finalement.

De son père, libraire érudit, Schumann tient un goût très vif pour la littérature. D'un naturel mélancolique, il s'observe et s'écoute : « Parfois, dit-il, il se passe dans le cœur de l'homme des choses bizarres ; la joie et la peine s'y mêlent dans une étrange bigarrure... » Cette dualité constante et épuisante se retrouve dans ses œuvres, personnifiée sous les traits d'Eusébius, rêveur et doux, et de Florestan, exalté et violent.

Schumann a composé quatre symphonies. La première date de l'époque heureuse de sa vie (1841) ; elle est intitulée *le Printemps*. Celle en ut majeur offre un adagio court mais émouvant. *La Rhénane* présente des thèmes d'allure populaire. Les quatre mouvements de la dernière s'enchaînent sans interruption. Ses œuvres de musique de chambre, dont les trois *Trios*, les quatre *Quatuors* et le *Quintette* avec piano sont solidement construits et très expressifs.

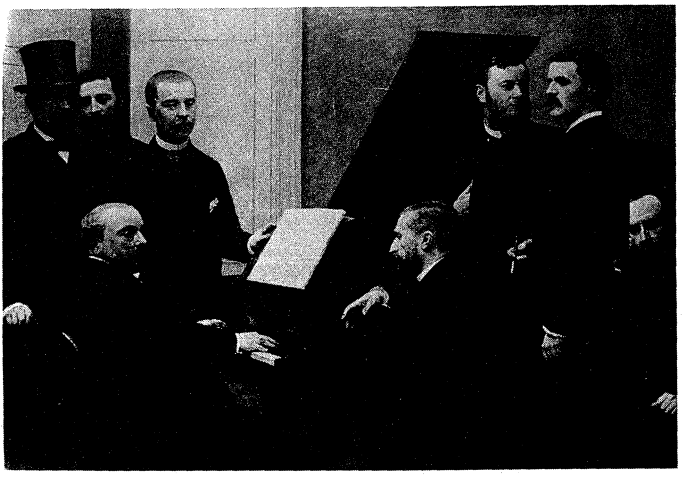
Pour l'avoir longtemps pratiqué, Schumann sait tout ce qu'il peut tirer du piano, grâce auquel il va pouvoir s'exprimer dans un langage bien personnel. Ecrits pour l'instrument, le *Premier concerto*, les *Sonates*, les *Kreisleriana*, les *Novelettes* puisent leur inspiration dans son affection pour Clara, tandis que le *Carnaval* évoque le nom d'Asch, ville où demeurait M^lle^ de Fricken. « Dans les *Davidsbündler* (1837), écrit-il à Clara, il y a des motifs qui sont des pensers de mariage. » Les *Scènes d'enfants* sont des pièces courtes et charmantes, telle la *Rêverie* qui, malgré son apparente facilité, est écrite dans un style très rigoureux. L'*Album pour la Jeunesse* est ravissant de fraîcheur. Les *Etudes symphoniques* constituent le sommet de son œuvre pianistique : ce sont des variations dont la huitième, en style fugué, est inspirée de la *Fugue en ré* du *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach.

Le poète Henri Heine lui fournit la plupart des textes de ses lieder. Les cycles de *l'Amour et la Vie d'une Femme* et des *Amours du Poète* forment un ensemble de chefs-d'œuvre expressifs.

Dans le seul opéra qu'il ait écrit, *Geneviève*, le mysticisme du personnage est empreint d'une sereine grandeur. *Manfred*, d'après Byron, se termine par un sombre Requiem. *Le Paradis et la Péri*, d'après Thomas Moore, est un chant tragique évoquant l'agonie d'un adolescent ; tandis que *Faust*, musique de scène où les voix s'unissent aux instruments, est une pathétique évocation du héros de Gœthe.

Le style de Schumann est le reflet d'une pensée originale, romantique, tourmentée, peu encline à se couler dans un moule quelconque. Dans ses lieder, tout est subordonné au poème, à l'intelligence duquel il ajoute sa propre pensée. « Dans mes œuvres, écrit-il à Liszt, vous rencontrez une variété que j'ai toujours cherché à obtenir. J'ai voulu mettre à jour, non seulement une forme musicale, mais encore une idée... »

22. — CHABRIER ET D'INDY



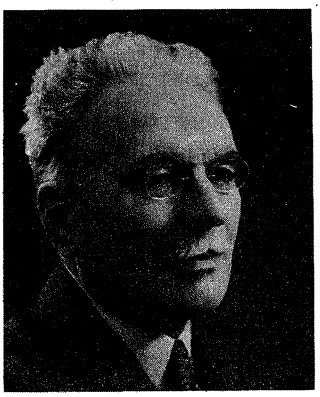
Autour du piano, tenu par Chabrier, sont réunis des compositeurs et des critiques musicaux : à gauche et en haut-de-forme, Adolphe JULLIEN, *chroniqueur du* Moniteur Universel *et auteur d'ouvrages sur Berlioz et Wagner; à droite et debout au premier plan,* Vincent D'INDY.

Tous appartiennent à la Société nationale *fondée le 25 février* 1871 *par* BUSSINE, *professeur au Conservatoire. A la fin du* XIX[e] *siècle, la Société nationale fait connaître les œuvres nouvelles et forme un public capable de soutenir les compositeurs dans leurs efforts pour renouveler la musique française, notamment dans le domaine symphonique.*

PHOTO GIRAUDON.

23. — CÉSAR FRANCK (1822-1890)

PHOTO BIBL. NAT.

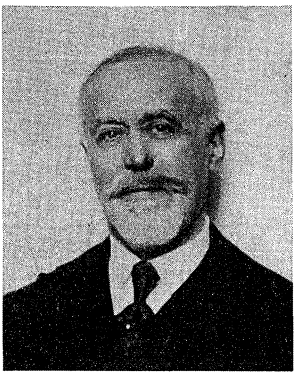


24. — FAURÉ (1845-1924)

PHOTO STUDIO-HARCOURT

25. — DEBUSSY (1862-1918)

PHOTO BIBL. NAT.



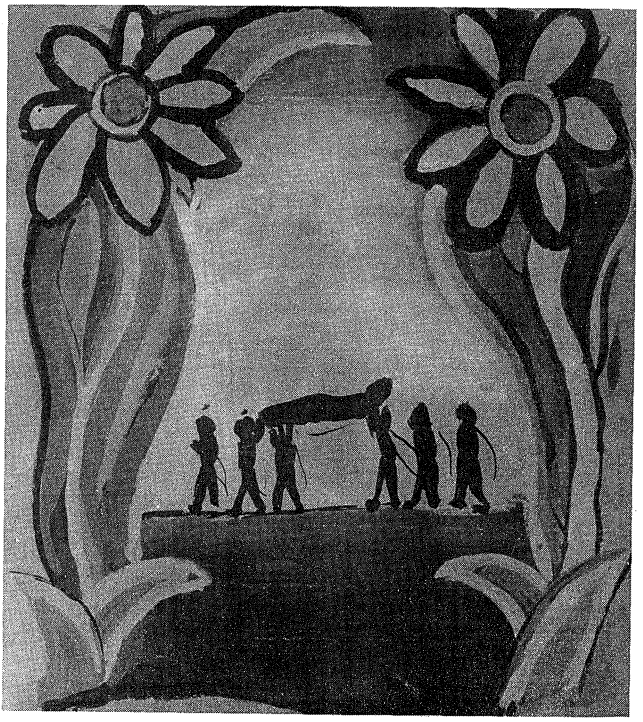
26. — PAUL DUKAS (1865-1935)

PHOTO LIPNITZKI.

27. — *La mise en scène du Ballet évolue dans le même sens que celle de l'Opéra : elle tend à la stylisation des décors et des costumes.*

La gravure ci-dessus représente un tableau du ballet Le Festin de l'Araignée *d'Albert Roussel.*

PHOTO LIPNITZKI.



28. — *Voici une illustration du même ballet, imaginée par un élève de quatorze ans; elle se rapporte aux funérailles de l'Ephémère tué par la Mante religieuse, auxquelles les insectes procèdent en grande pompe.*

IX. — CHOPIN

(gravures nos 12 et 13, p. 42)

Frédéric CHOPIN (1810-1849), d'ascendance lorraine par son père, est polonais par sa mère ; c'est elle qui lui donne ses premières leçons de piano. Enfant prodige, il entre au Conservatoire de Varsovie et « révèle dans ses compositions une originalité qui ne s'était jamais rencontrée », selon son professeur ELSNER. Après une tournée de concerts en Autriche, il décide de partir pour Londres en passant par Paris ; en route, il apprend le soulèvement de sa patrie, puis la chute de Varsovie ; il décide alors de se fixer à Paris. Déjà célèbre, il est aussitôt admis dans la haute société polonaise émigrée, mais il se voit refuser la main de la jeune Marie Wodzinska. Il tient lui-même un salon romantique ; il écrit à un ami : « Je dois recevoir aujourd'hui plusieurs personnalités, parmi lesquelles Mme George Sand ; en outre Liszt jouera, et Nourrit chantera. »

Il passe l'hiver 1838-1839 aux Baléares en compagnie de G. Sand et de sa famille. C'est dans la Chartreuse de Valdemosa qu'il compose les *Préludes*. Resté malade de longues années, il meurt jeune. Ses dernières pensées sont pour sa mère et pour sa patrie.

Un de ses élèves de piano, Mathias, le dépeint ainsi : « Son allure est hésitante, avec un air de suprême distinction ; son visage a des traits fins, un dessin très pur, des yeux brillants et transparents... » George Sand, auteur d'un roman à clé, *Lucrezia Floriani*, où Chopin est présent à chaque page, écrit qu'il « s'enthousiasmait à première vue, se reprenant sans cesse, vivant d'engouement... » Liszt enfin, évoquant Chopin au piano, dit : « Il faisait onduler la mélodie, la laissait mourir, indécise. C'est le « rubato »... ».

Chopin écrit presque exclusivement pour le piano. Un grand nombre de pièces s'inspirent de la musique de son pays natal : les *Polonaises* — au nombre d'une quinzaine — danses solennelles qui ouvrent les bals dans la haute société ; les *Mazurkas*, populaires par la mélodie et le rythme, le déhanchement des danseurs apparaissant nettement dans l'accentuation du 2e temps de la mesure à 3/4 ; certaines *Etudes* et *Ballades ;* les *Scherzos* où se reconnaissent facilement des rythmes de danses villageoises.

Les *Etudes* sont destinées au concert et constituent le sommet des recherches de Chopin dans le domaine de la technique du piano : étude *Sur les Touches Noires*, en sol bém. maj., ainsi nommée à cause du travail de la main droite ; étude en *Ut mineur*, qui oppose les traits difficiles de la main gauche à l'émouvante mélodie dessinée par la main droite et qu'on appelle encore *Révolutionnaire*, la chute de Varsovie ayant sans doute servi de prétexte à sa composition.

Les 26 *Préludes* — J.-S. Bach en avait écrit 24 — groupent des pièces qui font alterner les tonalités dans un ordre rigoureux : « Ils ont la libre et grandiose allure des œuvres de génie », dit Liszt. *Nocturnes* bâtis sur une seule phrase, *Barcarolle* remplie de trouvailles harmoniques, brillants *Impromptus*, dramatiques *Scherzos*,

Berceuse gracieusement ornée, *Valses* tantôt naïves, tantôt fougueuses, toutes ces pièces attestent de la variété, de la vigueur et de la sensibilité de l'œuvre de Chopin.

Dans son style se retrouve l'influence de son professeur Elsner, dont les préférences allaient aux pièces ornées des clavecinistes du XVII^e siècle : d'où les broderies, le rubato, les retenues, les retards qui abondent dans certaines de ses compositions. L'influence de ses origines polonaises n'est pas moins évidente : le *Zal* slave, état de plaisir mêlé de douleur et d'inquiétude, teinte les phrases mélodiques d'une étrange mélancolie.

Enfin, le milieu romantique un peu artificiel de Paris, où vit Chopin, se retrouve dans l'exubérance, comme aussi dans la préciosité des *Nocturnes* et des *Ballades*.

Mais dans ce creuset où l'esprit français s'allie au tempérament slave, Chopin apporte sa richesse d'invention, ses recherches techniques qui vont donner au piano un élan irrésistible, et une faveur qui ne s'est jamais démentie depuis.

X. — LA SONATE AU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE

La sonate classique, celle de Haydn ou de Mozart, comprend habituellement quatre mouvements : *allegro* (vif, à deux thèmes), *andante* (lent, en forme de lied), *menuet* (à trois temps, et comportant un trio ou 2^e menuet au milieu), et *finale* (vif, en forme de rondo). Mais certaines sonates de Beethoven échappent à la règle, l'op. 106 par exemple, et sont déjà, comme ses symphonies, marquées par le « Sturm und Drang » des romantiques ; telle est encore la *Pathétique*.

Par contre, la sonate, au début du XIX^e siècle, marque un retour vers la forme classique, les compositeurs revenant même au menuet que Beethoven avait remplacé par un scherzo plus rapide et plus dramatique.

Après CRAMER (1771-1858), dont les pianistes jouent encore les *Etudes*, WEBER compose des sonates dans lesquelles il reprend le menuet ; le rondo de la première est appelé *Mouvement perpétuel*.

SCHUBERT reste classique dans ses charmantes *Sonatines* pour violon et piano. On retrouve le caractère populaire de certains lieder dans ses sonates pour piano.

MENDELSSOHN écrit de remarquables sonates pour orgue, plus libres de forme et dont la plus belle est celle qui utilise comme thème principal le choral *Notre Père*.

Dans la *Grande sonate en Fa majeur*, SCHUMANN utilise les échos d'un thème principal qui, se renouvelant plusieurs fois, est comme une ébauche de *thème cyclique*, procédé dont César Franck fera l'élément essentiel de sa construction.

Quant à CHOPIN, il considère la sonate comme un cadre trop conventionnel pour la libre expression de sa pensée. De ses trois sonates, la deuxième en si bémol renferme un mouvement appelé *Marche funèbre*, qui est un dramatique « poème de la mort ».

XI. — LISZT

(gravure n° 11, p. 41)

Franz LISZT (1811-1886) est né à Raiding (Hongrie). Son père, régisseur des domaines du prince Esterhazy, est un homme cultivé qui favorise le goût de son fils pour la musique. A neuf ans, Liszt donne déjà des récitals de piano. A Vienne, il travaille le piano avec CZERNY (1791-1857). Présenté à Beethoven, il est reçu avec une certaine froideur par le Maître qui n'aime guère les virtuoses. Cependant, il manifeste une ardeur étonnante pour les études : « Voilà quinze jours, écrit-il en 1832, que mon esprit et mes doigts travaillent comme des damnés : Homère, la Bible, Platon, Byron, Hugo, Lamartine, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, etc., sont présents autour de moi. » Tout en composant beaucoup, il entreprend des tournées de concerts en Europe. A Weimar, où il est Directeur de la musique, il fait connaître les œuvres de Berlioz, Schumann et Wagner. En 1865, il reçoit du pape les ordres mineurs et devient « l'abbé Liszt ». Apprenant la mort de Wagner, qui avait épousé sa fille Cosima, il se résigne : « Lui aujourd'hui, moi demain !... » Il ne laissera pour tout héritage que ses effets personnels.

Comme Berlioz, Liszt est un passionné, un travailleur infatigable et un grand voyageur. Il a foi en son art ; il est bon, généreux et défend avec vigueur les talents que son goût très sûr lui fait découvrir. Enfin, il demeure toute sa vie un mystique.

Ses 12 *Poèmes symphoniques* appartiennent au genre « musique à programme », c'est-à-dire musique inspirée par un texte littéraire, un tableau, une légende, etc. Ainsi, *les Préludes*, d'après une pensée d'Audran, traduisent le mysticisme du poète : « La vie n'est qu'une suite de préludes dont la mort entoure la première note... » *Mazeppa*, inspiré du poème de Victor Hugo, décrit le héros-martyr, lié sur un cheval, mais qui finalement va triompher. *Dante-symphonie* évoque l'enfer et le purgatoire ; *Faust-symphonie*, dédié à Berlioz, est un triptyque évoquant les trois personnages du drame de Gœthe, Faust et Gretchen, puis Méphisto, celui « qui nie sans cesse ».

Liszt écrit beaucoup pour le piano. La virtuosité s'allie à la noblesse dans le *Premier concerto*, et à l'effusion sentimentale dans le *Deuxième*. La musique populaire tzigane anime les 20 *Rhapsodies hongroises*, tandis que la *Danse macabre*, qui utilise le *Dies Irae*, évoque par des traits rapides les coups de la faux qui frappe aussi bien l'homme grave que l'adolescent insouciant. A la fin de sa vie, Liszt se consacre à la musique religieuse. Certains thèmes du *Christus* sont empruntés au chant grégorien. Dans son *Oratorio de Noël*, Liszt place un gracieux intermède pastoral, les *Bergers à la crèche*.

L'imagination débordante de Liszt, avec sa recherche du grand et du singulier, peut être comparée à celle de Victor Hugo qui a dit : « L'écueil du vrai, c'est le petit. » Autre caractéristique de cette œuvre pittoresque et colorée, c'est d'être inspirée par le folklore hongrois ; Liszt cherche en effet à créer un style national, qu'il définit dans son ouvrage sur *Les Bohémiens*. Mais, dit Saint-Saëns, « on lui doit aussi l'introduction dans le domaine du piano, des sonorités et des combinaisons orchestrales ». Du piano, il fait réellement un instrument-orchestre capable non seulement d'exprimer avec précision des sentiments, mais aussi de décrire.

Liszt exerce une influence indéniable sur les musiciens de son époque ainsi que sur la musique moderne. Son œuvre contient en puissance la plupart des nouveautés qui vont voir le jour dans la seconde moitié du XIX[e] siècle.

XII. — L'OPÉRA ITALIEN

(gravures n[os] 6 et 7, p. 26)

C'est en France, centre artistique demeuré très vivace en Europe, que se poursuit à cette époque le développement de l'*opéra italien* : en 1811, à Paris, on joue *l'Italienne à Alger* de Rossini aussi bien que *Don Juan* de MOZART.

ROSSINI (1792-1868), musicien prodige, fait représenter à dix-huit ans son premier opéra ; à vingt ans, il en a déjà écrit quatre autres. En 1816, *le Barbier de Séville*, lors de sa création à Rome, est peu goûté du public, mais connaît finalement un succès durable et justifié. En 1824, Rossini prend à Paris, où il se fixe, la direction du Théâtre italien ; et c'est encore dans la capitale qu'il compose en 1829 son dernier opéra, *Guillaume Tell*.

Le *Barbier de Séville* est inspiré de la pièce de Beaumarchais. L'ouverture, vive et spirituelle, crée d'emblée l'atmosphère de cette œuvre dont certains airs, ceux de *Figaro*, de *la Calomnie* connaissent une juste célébrité. Dans *Guillaume Tell*, Rossini se rapproche de l'opéra français grâce à des harmonies plus soignées et une orchestration plus développée. Il donne à tous ses personnages un naturel encore jamais atteint. Stendhal, qui trouve en lui son idéal artistique, publie en 1824 un ouvrage plein d'enthousiasme sur la *Vie de Rossini*.

BELLINI (1801-1835), ami de Chopin qui l'admire, est l'auteur de plusieurs opéras, dont *la Norma*, œuvre célèbre qui évoque l'époque où les Druides s'opposèrent aux Romains. La première représentation n'obtient aucun succès : « Après tout, dit Bellini, le public est le juge suprême !... » Mais le lendemain, le compositeur est acclamé.

DONIZETTI (1797-1848) a écrit plus de 60 opéras. Le plus célèbre, *Lucie de Lammermoor* (1835), se signale par les difficultés vocales accumulées dans la plupart des airs, en particulier celui de *la Folie*. Après avoir entendu *la Favorite* de Donizetti, Schumann s'exclame : « Mais c'est de la musique de poupée !... »

VERDI (1813-1901) est sans doute le plus remarquable des compositeurs de l'école italienne. Le *Duo de la Vengeance* et l'air *Comme la plume au vent* de son opéra *Rigoletto* sont bien caractéristiques de la facilité de son style. *Le Trouvère* offre un impressionnant *Miserere*. Le sujet de *la Traviata* est emprunté à *La Dame aux Camélias*, de Dumas fils. Son véritable chef-d'œuvre est peut-être *Falstaff* (1893), dont la bouffonnerie n'ôte rien au tragique du drame. Enfin, inspiré par la mort du poète italien Manzoni, le *Requiem* (1874) est d'une exceptionnelle grandeur.

Malgré sa gloire, Verdi reste simple et modeste : « On fera mes funérailles soit au point du jour, soit le soir, sans chant ni musique. »

Les VÉRISTES. Les successeurs de Verdi poussent très loin la facilité et le souci du réalisme ; ils cherchent uniquement à plaire aux amateurs de *bel canto* qui trouvent dans la seule virtuosité vocale un plaisir comparable à celui des amateurs de concertos.

LEONCAVALLO (1858-1919) est le premier représentant de ces compositeurs appelés Véristes ; dans *Paillasse*, l'action est mélodramatique et l'orchestration facile. PUCCINI (1858-1924) est le compositeur de *Madame Butterfly*, de *la Tosca* et de *la Bohème*, œuvres qui se rapprochent, avec moins de facilité et de brillant toutefois, de celles de Rossini.

XIII. — WAGNER

(gravures n° 8, p. 26 ; n^{os} 20 et 21, p. 62)

Richard WAGNER (1813-1883) est né à Leipzig. C'est un élève studieux et enthousiaste qui écrit des poèmes et de courts drames tout en s'intéressant de loin à la musique. Il complète peu à peu ses connaissances musicales, travaille bientôt l'harmonie et le contrepoint. De 1839 à 1842, il séjourne à Paris sans réussir à se faire jouer. Mais les succès à Dresde de *Rienzi* (1842) et du *Vaisseau Fantôme* (1843) en font le chef d'un parti qui va l'imposer en Allemagne.

Après le soulèvement de Dresde, il se réfugie à Weimar ; il y rencontre Liszt qui va devenir pour lui un ami précieux. A Zurich, chez ses hôtes, les Wesendonck, il commence *Tristan et Yseult*, et rédige *Opéra et Drame*, ouvrage dans lequel il pose en principe qu'une unité totale doit réunir les différents éléments du drame lyrique, et qu'il faut supprimer autant que possible tout ce qui encombre ou retarde l'action (ballets, chœurs, duos, etc.).

En 1862, il rentre en Allemagne, et en 1872 la première pierre de son théâtre est posée sur la « colline inspirée » de Bayreuth ; ce théâtre présente, entre autres particularités, celle de cacher au public la vue de l'orchestre. Depuis la mort de l'auteur, des *Festspiele* y ont lieu chaque année, consacrés à ses œuvres.

Wagner repose près de sa villa Wahnfried, non loin de celui qui l'a fidèlement aidé, Liszt.

Une tête massive sur un corps fluet, Wagner fait penser à Albérich, un des héros de la *Tétralogie*, maudissant la puissance des choses établies, souvent injuste dans ses jugements. Lutteur que rien n'arrête, il mène constamment la bataille pour défendre ses idées.

Mis à part *Siegfried-Ydill* (1869), composé pour la naissance de son fils, toutes ses œuvres sont des opéras dont il écrit lui-même les livrets en poète qu'il est. *Rienzi* est conçu selon la forme traditionnelle. Dans *le Vaisseau fantôme*, le héros, « le Hollandais volant » de la légende nordique, est condamné à errer éternellement sur les mers ; il est finalement sauvé de la malédiction par le sacrifice d'une femme, Santa ; l'ouverture est bâtie sur un *leitmotiv*, thème principal caractérisant un héros, un sentiment ou une situation.

L'action du *Tannhäuser* se passe à la Wartburg où avaient lieu des concours entre Minnesaenger. Dans *Lohengrin*, le héros chevalier du Graal protège puis épouse Elsa de Brabant ; il doit cependant la quitter pour rejoindre le Montsalvat ; le Prélude est une longue et belle phrase qui semble, à l'imitation du héros, descendre du ciel, puis y remonter.

Le sujet des *Maîtres-Chanteurs* évoque les tournois artistiques des Meistersinger ; le cordonnier Hans Sachs défend un art nouveau, plus humain contre les prétentions du ridicule Beckmesser dans un concours dont Eva est l'enjeu. C'est Walther, protégé de Sachs, qui finalement remporte le concours.

Tristan et Yseult est tiré d'une légende du Moyen âge ; les deux héros de ce drame poignant, après avoir bu le philtre d'amour, ne seront réunis que dans la mort.

La Tétralogie relate les épisodes de la lutte entre les dieux germaniques et les hommes pour la conquête de l'Anneau des Niebelungen, symbole de la Puissance ; elle comprend 4 opéras : *l'Or du Rhin*, *la Walkyrie*, *Siegfried* et *le Crépuscule des Dieux*.

Parsifal, enfin, est tiré d'un roman de chevalerie. Le héros, domptant ses passions, se consacre entièrement au Saint-Graal.

En plus de l'emploi systématique du *leitmotiv*, Wagner utilise la *mélodie continue* à la manière d'un souple discours musical. Toutes les richesses de l'harmonie, du *chromatisme*, de l'orchestration sont mises au service de la vérité dramatique et de « la compréhension du sens intérieur, mission véritable de l'art ».

XIV. — LES MAITRES ALLEMANDS

(gravures nos 15 et 16, p. 61)

Les compositeurs allemands, BRAHMS et Richard STRAUSS — qu'il ne faut pas confondre avec Johann STRAUSS (1825-1899), célèbre compositeur de valses viennoises — écrivent beaucoup pour l'orchestre. A leurs noms il faut ajouter ceux des Autrichiens BRUCKNER et MAHLER ; tandis que l'Allemand Hugo WOLF choisit le lied comme moyen d'expression.

BRAHMS (1833-1897) est né à Hambourg ; il apprend à jouer du violon et du violoncelle avec son père. Ses premières œuvres datent de 1848 ; il devient alors chef d'orchestre chez le prince de Lippe. Evincé pour le poste de Directeur de la musique à Hambourg, il s'exile à Vienne où il demeure jusqu'à sa mort, déraciné en quelque sorte, et dénigré par les amis de Wagner.

Après avoir écrit les remarquables *Variations* sur un thème de Haydn, Brahms compose quatre *symphonies* très longuement développées, dont la dernière a pour Finale une admirable Chaconne en 32 variations. Le mélancolique *andante* du *Double-Concerto pour violon et violoncelle* est une des plus belles pages qu'il ait écrites. Sa musique de chambre comprend un *Sextuor*, un *Trio*, des *Quatuors*, ainsi que des *Sonates* et *Variations* pour piano à 4 mains (2 pianistes jouant sur le même instrument). Ses lieder — plus de 200 — offrent un style plus dépouillé que ses œuvres instrumentales où la logique classique se mélange à l'imagination romantique.

BRUCKNER (1824-1896) écrit neuf *symphonies* dont il n'entendra jamais que des fragments en concert ; elles sont l'œuvre d'un méditatif et d'un orchestrateur de génie.

MAHLER (1860-1911) est à la fois un chef d'orchestre renommé et un compositeur fécond. La cantate *le Chant de la Terre*, où alternent le ténor et le contralto, est une vaste fresque exprimant le sens de l'humain et de l'universel. Ses neuf *symphonies*, de proportions grandioses, où chantent parfois des *Laendler* populaires, sont mues par un puissant souffle mélodique ; la 8e, dite des *Mille*, nécessite 8 solistes et 3 chœurs, en plus d'un grand orchestre.

Richard STRAUSS (1864-1949), est à 28 ans chef d'orchestre à l'Opéra de Berlin. Homme cultivé, son attitude hautaine cache une grande sensibilité. Dans ses nombreux *poèmes symphoniques*, il se montre le disciple de Liszt. *Don Juan* peint la nature passionnée du personnage. *Mort et Transfiguration* évoque les luttes suprêmes de l'homme qui meurt. *Till Eulenspiegel* conte avec beaucoup de verve les facéties d'un espiègle. *Don Quichotte* illustre quelques scènes du roman de Cervantes. *La Symphonie de l'Alpe* raconte une excursion en montagne, tandis que *la Symphonie domestique* évoque le milieu familial.

Parmi ses œuvres lyriques, *Elektra* est un drame violent inspiré de Sophocle. *Salomé* peint des passions et *le Chevalier à la Rose* est un délicieux divertissement qui fait songer à Mozart.

Hugo WOLF (1860-1903) compose surtout de nombreux *lieder*, souvent groupés en recueils : *les Gœthelieder*, les *Italienische Liederbuch* inspirés des poètes italiens, les *Michel-Angelolieder* écrits sur des vers du célèbre sculpteur italien. Par le nombre et la qualité de ses compositions vocales, Hugo Wolf se révèle comme le successeur de Schumann, et un maître dans le genre.

XV. — L'ÉCOLE RUSSE DU XIX^e SIÈCLE

(gravures n^os 17, 18 et 19, p. 61)

Dans un manifeste enflammé, César CUI définit ainsi les principes essentiels de la musique russe au XIX^e siècle : « Elle s'efforce de rendre les caractères des personnages du drame lyrique avec le plus de relief possible, de s'attacher à la couleur locale, de laisser à l'action son aspect poétique et son sens... »

GLINKA (1804-1857) écrit *la Vie pour le Tzar* et *Rousslan et Ludmilia*, deux opéras où chantent des thèmes du folklore. Ses mélodies s'apparentent aux lieder allemands.

DARGOMIJSKI (1813-1869) écrit une *Esmeralda* tirée du roman de Victor Hugo, et dans le style italien. Mais *Roussalka* est d'inspiration populaire russe.

BORODINE (1833-1887), professeur et médecin tout à la fois, consacre ses rares loisirs à composer. Son opéra *le Prince Igor* raconte les luttes légendaires entre Russes et Polovtsi ; il utilise des modes orientaux. *Dans les steppes de l'Asie centrale* est un poème symphonique évoquant la marche d'une caravane de chameaux dans le désert d'Asie ; deux motifs populaires servent de thèmes : celui des soldats est slave ; celui des chameliers est asiatique.

César CUI (1835-1918), ingénieur avant de devenir compositeur, est l'auteur du manifeste du *Groupe des Cinq* (Borodine, C. Cui, Balakirev, Moussorgski et Rimski-Korsakov).

BALAKIREV (1837-1910) devient le chef du Groupe. Dans *Islamey*, suite de tableaux pittoresques pour le piano, il se montre le disciple de Liszt, qui a toujours exercé, ainsi que Berlioz, une grande influence sur les compositeurs russes.

MOUSSORGSKI (1839-1881) se destine d'abord à la carrière des armes. Son opéra, *Boris Godounov* (1869), est un des plus grands chefs-d'œuvre de l'art lyrique. Le livret, tiré du drame de Pouchkine, relate l'histoire du couronnement du régent Boris, après le meurtre du tsarévitch Dimitri ; un faux Dimitri soulève le peuple contre Boris. C'est une œuvre profondément émouvante, où la présence du peuple versatile et celle de l'Innocent apportent au drame un accent de sincérité tragique.

Une Nuit sur le Mont Chauve est l'évocation d'une nuit de sabbat, que l'aube dissipe. *Les Tableaux d'une Exposition* forment une suite de dix pièces pittoresques pour le piano, d'après des dessins de Hartmann ; les thèmes en sont expressifs.

RIMSKI-KORSAKOV (1844-1908) devient professeur de composition après avoir été officier de marine. Son opéra *le Coq d'Or* raconte l'histoire cocasse d'un coq donné au roi Dodôn. L'ouverture de *la Grande Pâque russe* emploie des thèmes religieux. *Shéhérazade* est une suite symphonique très colorée dont l'argument est tiré des Contes des Mille et une nuits. *Le Capriccio espagnol*, les *concertos* pour piano ou violon complètent cette œuvre où le cosmopolitisme se mêle avec bonheur à l'esprit national russe.

Enfin, GLAZOUNOV (1865-1936) compose des symphonies qui font penser à celles de Brahms, et SCRIABINE (1872-1915) est l'auteur de symphonies d'intentions philosophiques et de brillantes sonates pour piano, dont le style rappelle celui de Chopin.

XVI. — LE BALLET AU XIX^e SIÈCLE

(gravures n^os 27 et 28, p. 74)

A la fin du XVIII^e siècle, le *ballet* s'est détaché de l'opéra pour devenir un agréable spectacle de danse. Cependant, Beethoven, en 1800, écrit un ballet dramatique, *Prométhée*, dont l'ouverture utilise un thème de la sonate op. 26 et de la 2^e symphonie, marquant ainsi les liens étroits qu'il entend établir entre cette partition et ses autres œuvres.

Pour Berlioz, le ballet prend la valeur d'un intermède symphonique : tel est celui des *Sylphes*, dans *la Damnation de Faust*. Wagner, s'il introduit exceptionnellement un ballet dans ses opéras, lui demande de participer à l'action : ainsi celui des *Filles-Fleurs* qui tentent en vain, par le charme de leurs ébats, de retenir Parsifal dans son élan vers un idéal de pureté.

Les compositeurs français s'intéressent de plus en plus aux divertissements chorégraphiques. Léo DELIBES (1836-1891) écrit les ballets de *Coppélia* et de *Sylvia*, qui sont d'exquises partitions. MASSENET monte *Carillon* et *Cendrillon*. LALO compose *Namouna*, chef-d'œuvre du genre avec celui des *Deux Pigeons*, de MESSAGER.

L'école russe, héritière des saltimbanques qui amusaient déjà Yvan le Terrible, affectionne particulièrement les ballets, souvent inspirés des danses slaves. Les compositeurs en placent dans leurs opéras. Ainsi, *les Danses polovtsiennes* animent le deuxième acte du *Prince Igor*, de Borodine.

Le ballet redevient un divertissement avec Rimski-Korsakov (*Shéhérazade*), et surtout TCHAÏKOVSKI (1840-1893), qui donne *le Lac aux Cygnes*, *la Belle au Bois Dormant*, et le ballet de *Casse-*

Noisette, divisé pour le concert en une suite de huit courtes pièces : *Ouverture miniature, Marche, Danse de la Fée Dragée, Danse russe, Danse arabe, Danse chinoise, Danse des Mirlitons, Valse des Fleurs.*

XVII. — LALO, SAINT-SAENS, CHABRIER

(gravure n° 22, p. 73)

Edouard LALO (1823-1892) est d'origine espagnole. Malgré son père, ancien officier de Napoléon, qui le destinait à la carrière militaire, il entre au Conservatoire. Par sa femme, originaire de Bretagne, il apprend à connaître les légendes bretonnes qui vont lui fournir le sujet du *Roi d'Ys*. Ce drame lyrique évoque celui de l'engloutissement de la ville d'Ys ; la partition utilise des airs du folklore breton et la chanson de mariage, « Nous sommes venus vous voir... ». C'est le célèbre violoniste SARASATE (1844-1908) qui fournit à Lalo les thèmes populaires de la *Symphonie espagnole*. Le ballet de *Namouna* devient une Suite symphonique comprenant un Prélude, une Sérénade et une Fête foraine. Toutes ces œuvres sont animées par des rythmes sans cesse renouvelés ; l'harmonie est riche, le style empreint de noblesse.

Camille SAINT-SAËNS (1835-1921) donne à neuf ans son premier récital et devient ensuite l'élève de Gounod pour la composition. Jusqu'à sa mort, Saint-Saëns fournit un énorme travail comme pianiste virtuose et compositeur.

C'est un musicien doué, un homme cultivé, un polémiste acharné qui s'oppose violemment à Wagner autant par sa conception d'une esthétique différente que par un patriotisme exacerbé.

Son œuvre dramatique comprend une quinzaine d'ouvrages. Le sujet de *Samson et Dalila* est tiré de la Bible ; le dernier acte voit Samson, trahi par Dalila, refuser d'honorer les dieux païens et recouvrer un instant sa force pour faire écrouler le temple.

La dernière de ses trois *symphonies*, en ut mineur, allie avec génie les sonorités de l'orchestre à celles de l'orgue et du piano à quatre mains ; conçue dans la forme cyclique — thème du *Dies Irae* qui réapparaît en se modifiant — elle oppose sans cesse la tonalité principale d'ut mineur à celle de ré bémol majeur.

Dans ses *concertos*, Saint-Saëns conçoit le solo comme « un rôle ». Le 5^{e} est teinté d'un orientalisme rapporté d'un séjour au Caire et qui se retrouve dans la *Suite algérienne, Africa, Orient et Occident*. Ses poèmes symphoniques — *Phaéton, le Rouet d'Omphale, la Danse macabre* (où il utilise encore le *Dies Irae*) — mettent en valeur l'habileté de son orchestration. Le *Carnaval des Animaux* est une suite de petites pièces descriptives.

CHABRIER (1841-1894) se consacre à la composition vers l'âge de trente ans. C'est un homme jovial, que d'Indy surnomme « l'ange du cocasse ». Son opéra *le Roi malgré lui* (1887) a pour sujet l'élection du roi de Pologne en 1573 ; l'orchestration en est originale et

riche. *España,* une rhapsodie pour orchestre, allie la fantaisie au pittoresque. La *Joyeuse marche* et la *Bourrée fantasque* sont pétillantes d'esprit. Ses mélodies sont des chefs-d'œuvre du genre ; le comique y fait bon ménage avec la poésie et le sentiment. La *Ballade des gros dindons* est parmi les meilleures.

XVIII. — LES REPRESENTATIONS LYRIQUES APRES BERLIOZ

(gravure n° 5, p. 26)

Durant la seconde moitié du XIX[e] siècle, l'art lyrique occupe en France une place prépondérante. Des influences diverses s'y reconnaissent ; celles de Berlioz et Meyerbeer d'abord ; celle de Wagner ensuite.

GOUNOD (1818-1893) se familiarise avec la polyphonie et le style italien pendant son séjour à Rome. En 1851, le succès de *Sapho* le consacre comme compositeur d'opéras. Ses principales œuvres lyriques sont : *Faust* (1859), *Mireille* (1864), d'après le poème de Mistral, enfin, *Roméo et Juliette* (1867), partitions empreintes de couleur, de pittoresque, d'émotion, comme aussi de facilité mélodique. On peut y déceler l'influence de Gluck et de Mozart qu'il a toujours admirés. Sa connaissance parfaite des possibilités de la voix se retrouvent dans ses oratorios, comme *La Rédemption, Mors et Vita,* et surtout dans sa très belle *Messe solennelle de Ste Cécile* pour soli, chœur, piano et orgue.

BIZET (1838-1875) écrit d'abord une opérette dans le style italien, *Don Procopio,* et une *Symphonie* bien construite. Ses opéras, *Les Pêcheurs de perles* et *La jolie fille de Perth* n'obtinrent guère de succès. La musique de scène pour *l'Arlésienne* est un commentaire coloré du drame de Daudet. *Carmen* est un opéra-comique d'après une nouvelle de Prosper Mérimée. L'action se situe à Séville et dans sa région vers 1820. L'acte I se passe sur une place de Séville. Une petite paysanne Micaëla vient voir son fiancé le brigadier Don José, qui est l'objet d'une provocation amoureuse d'une cigarière, Carmen la gitane. Laquelle s'en prend ensuite au toréador Escamillo. Le drame voit la mort de Carmen à l'acte IV, poignardée par un Don José jaloux. C'est la partition lyrique la plus jouée dans le monde entier. Ce drame envoûtant voit sa violence tempérée par la grâce de Micaëla. La musique allie l'expression la plus tragique au pittoresque et à la clarté de l'écriture.

MASSENET (1842-1912), dont l'œuvre est en majeure partie lyrique, reste très populaire. *Manon* (1884) est un opéra-comique qui évoque les amours tragiques de Manon et du chevalier des Grieux, et la mort de Manon sur la route qui la conduit dans un pénitencier. La partition justifie l'affirmation selon laquelle Massenet est «le musicien des âmes féminines». Mais il est aussi celui des évocations pittoresques : l'appartement de la rue St-Honoré, le tripot et la route du Havre sont des tableaux réalistes hauts en couleurs. *Werther* (1892) est considéré comme son chef-d'œuvre. Le livret s'inspire du roman de

Gœthe ; il oppose la nature calme de Charlotte au caractère passionné du héros qui cherche dans la mort l'oubli et la sérénité ; la scène la plus célèbre est celle du *Clair de Lune,* au retour du bal, à la fin du 1er acte. *Thaïs* (1894) offre de nombreux airs charmants et la célèbre *Méditation* jouée par le violon solo. *Don Quichotte* (1910) évoque l'épopée du héros de Cervantès. Le personnage de Sancho a permis au musicien de donner libre cours à sa verve, et celui du Chevalier à une émotion teintée d'humour. La *Mort de Don Quichotte* est une des pages les plus émouvantes du répertoire lyrique.

Si Massenet a laissé des suites pour orchestre, dont les pittoresques *Scènes alsaciennes,* il est avant tout un homme de théâtre et un mélodiste. Ses airs d'opéra ont tout le charme du bel canto sans en avoir les outrances. Il a exercé une grande influence sur les compositeurs de son temps mais, comme l'a dit Saint-Saëns, «on l'a beaucoup imité, et il n'a imité personne».

Gustave CHARPENTIER (1860-1956) recherche le réalisme dans la peinture des sentiments ; il exprime dans *Louise* (1900) les tendances humanitaires de la fin du XIX^e^ siècle. L'œuvre reflète la sensibilité et la sincérité du musicien qui écoute, observe et traduit son émotion avec un certain lyrisme.

Les *Impressions d'Italie* sont une suite très colorée en cinq tableaux : la *Sérénade* évoque par la voix des violoncelles les airs que les garçons chantent sous la fenêtre de leurs belles en s'accompagnant de la guitare. *A la Fontaine* suggère la marche balancée des filles qui vont puiser l'eau des sources, tandis qu'au loin résonne le gai refrain des pâtres. *A Mules* évoque la *canzone* du *mulattiere* ; *Sur les cimes,* les trilles des oiseaux et le son lointain des cloches ; enfin, *Napoli,* l'animation de la ville sur un rythme de *saltarelle.*

Au début du XX^e^ siècle, les œuvres lyriques vont tenter de renouveler leur forme. C'est ainsi que dans *Renard,* STRAWINSKY répartit les rôles entre les acteurs : ceux qui miment l'action sur scène et ceux qui chantent dans la fosse de l'orchestre. Darius MILHAUD écrit des «*Opéras-Minute*» dont l'action est ramassée. Enfin, on simplifie la mise en scène de certains opéras du répertoire en supprimant tout décor inutile.

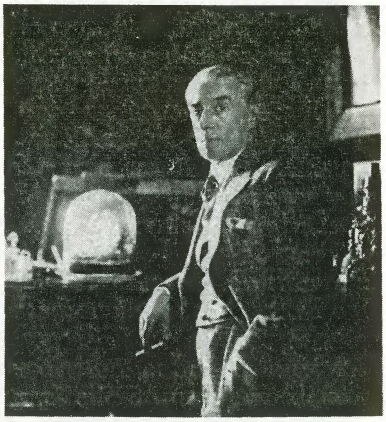
L'OPÉRETTE

L'opérette, œuvre lyrique à caractère bouffon ou simplement léger, est née en 1848 avec *Don Quichotte,* d'HERVÉ. Les premières opérettes sont des parodies : *les Troyens,* de Berlioz, deviennent *les Troyens de Champagne.* Puis, les sujets comiques sont empruntés à l'Antiquité, à l'Histoire, ou même choisis pour mettre en valeur le talent d'un acteur.

Parmi les nombreux compositeurs d'opérettes, il convient de citer OFFENBACH (1819-1880), auteur d'*Orphée aux Enfers* et de *la Belle Hélène ;* LECOQ (1832-1918), auteur de *la Fille de Madame Angot,*

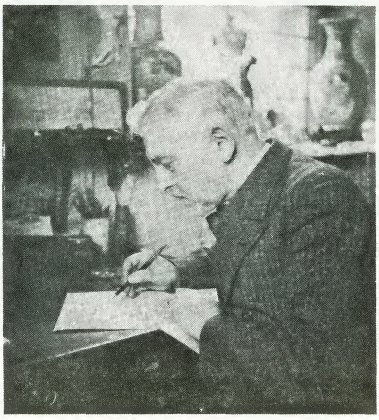
29. — *Ce* Jury *d'un concours réunit les compositeurs suivants, assis et de gauche à droite :* Honegger, Nadia Boulanger, Albert Roussel, Henri Prunières (*musicologue*), Darius Milhaud, *et debout :* Arthur Hoérée *compositeur belge.*

PHOTO LIPNITZKI.



30. — Ravel (1875-1937)

PHOTO LIPNITZKI.



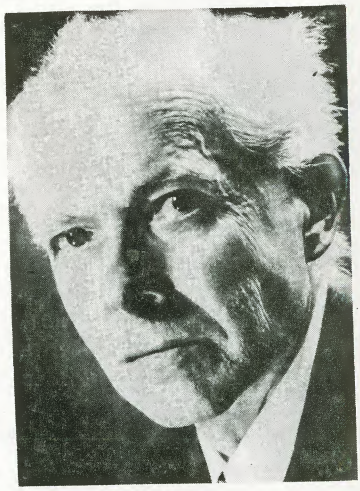
31. — Florent Schmitt (1870-1958)

PHOTO LIPNITZKI.

(*A gauche*)

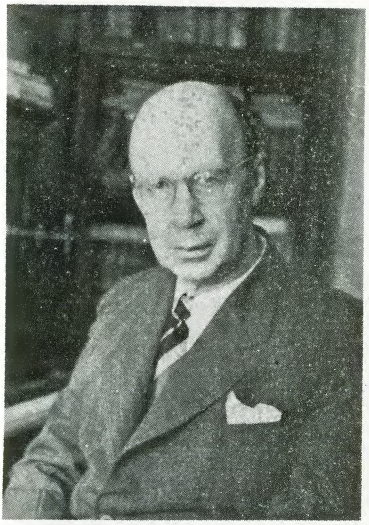
32. — Georges Migot (1891)

PHOTO STUDIO-HARCOURT.



(*A droite*)

33. — Bela Bartok (1881-1945)



(A gauche)

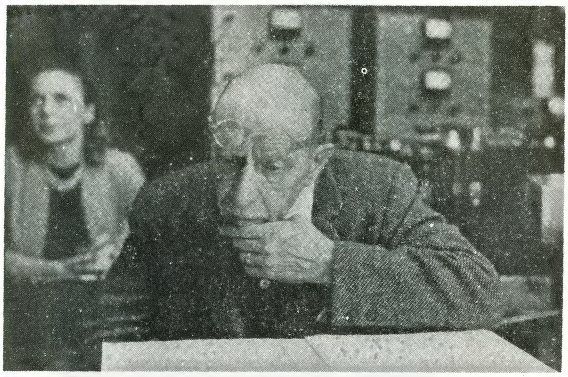
34. — PROKOFIEV (1891-1953)

PHOTO VOKS, MOSCOU.

(A droite)

35. - CHOSTAKOVITCH (1906)

PHOTO VOKS, MOSCOU.



36. — IGOR STRAVINSKY **(1882-1971)**

PHOTO BY COLOMBIA RECORDS, U.S.A.

37. — GEORGE GERSHWIN (1898-1937)

PHOTO U.S.I.S

38. — IANNIS XENAKIS

PHOTO Gilbert RANCY.

du *Petit Duc* ; VARNEY (1844-1908), celui des *Mousquetaires au Couvent* ; enfin PLANQUETTE (1848-1903), qui a écrit l'aimable et spirituelle partition des *Cloches de Corneville.*

André MESSAGER (1853-1929) s'est toujours défendu de composer des opérettes. Cependant, certaines de ses œuvres, *Madame Chrysanthème, les P'tites Michu* et *Véronique,* portent ce nom à l'affiche, les directeurs de théâtre voyant là un moyen d'attirer le public. Les unes et les autres sont d'exquises partitions, admirablement écrites, où la musique n'est jamais vulgaire ni conventionnelle. Après lui, l'opérette devient surtout un prétexte à grand spectacle.

XIX. — CÉSAR FRANCK ET SES DISCIPLES

(gravure n° 23, p.73)

César FRANCK (1822-1890) est né à Liège (Belgique). En 1848, il est organiste à Sainte-Clotilde. En 1872, il est nommé professeur d'orgue au Conservatoire où de nombreux disciples suivent son enseignement.

La forme qu'il préfère est l'oratorio. Les *Huit Béatitudes* sont parcourues par un thème principal qui reparaît en se transformant tout au long de l'œuvre, appelée *cyclique* pour cette raison. Franck n'a écrit qu'une *symphonie* (1888). Cyclique, aux amples développements, elle est le point de départ du renouveau symphonique en France. Dans ses *Variations symphoniques,* la mélodie inquiète du piano et les guirlandes d'arpèges s'opposent sans cesse aux rythmes agressifs de l'orchestre. Sa *Sonate* pour violon et piano est riche d'invention mélodique. Le *Prélude, choral et fugue,* destiné au piano, est d'une grande rigueur d'écriture, de même que les trois *Chorals* et le *Prélude, fugue et variations* pour orgue.

L'œuvre de Franck est animée par une vie intérieure intense. Dans l'Ecole française, tiraillée entre le wagnérisme et l'attrait des recherches nouvelles, ses constructions cycliques et son style châtié apportent ordre et logique.

L'influence de Franck se fait sentir chez de nombreux compositeurs : CHAUSSON (1855-1899) doute parfois de son propre talent : «Je voudrais vous donner du courage à croire en vous-même», lui dit Debussy. Sa *Symphonie* en si bémol (1891) ressemble à celle de Franck. Ses mélodies sont très expressives. Guy ROPARTZ (1864-1955) puise dans les airs de sa Bretagne natale les sources de son inspiration. *Pêcheur d'Islande* et *le Pays* sont imprégnés de folklore. TOURNEMIRE (1870-1939) est organiste à Sainte-Clotilde. Son œuvre, pourtant très importante, est trop peu connue. Ses huit *Symphonies* s'apparentent à celle de Franck.

XX. — FAURÉ, DUPARC, LA MÉLODIE FRANÇAISE

(gravure n° 24, p. 73)

Gabriel FAURÉ (1845-1924) est natif des Pyrénées. Tout jeune, il manifeste un goût très vif pour la musique et son père, directeur de l'Ecole normale de Foix, l'envoie travailler à Paris avec Niedermeyer, puis avec Saint-Saëns. Il succède à Massenet dans la classe de composition du Conservatoire où il forme de nombreux élèves.

Fauré est un des plus grands compositeurs de *mélodies françaises.* La mélodie française, synthèse de la poésie et de la musique, est l'équivalent du lied allemand, mais reflète les qualités nationales de clarté, de mesure, de sensibilité et de recherche de la nuance. Fauré sait choisir avec un goût très sûr les poètes dont il met les vers en musique : Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Verlaine, Richepin, Samain, etc. La plupart de ses pièces sont réunies dans des recueils : *la Bonne Chanson, la Chanson d'Eve, le Jardin clos, les Mirages* et *l'Horizon chimérique.* Parfaitement vocales, sans effets inutiles, sans outrances, ces mélodies trouvent toujours l'expression vraie. Pour la scène Fauré écrit *Shylock,* musique de scène pour *le Marchand de Venise* de Shakespeare. Son poème symphonique *Pellêas et Mélisandre* commente avec subtilité le drame de Maeterlinck, tandis que *Prométhée* est une fresque lyrique qui marque un net retour au style grec. *Pénélope,* enfin (1913), est un des chefs-d'œuvre français de l'art lyrique ; il évoque avec grandeur et émotion le retour d'Ulysse dans sa patrie ; le récitatif de Pénélope est une mélodie continue, émouvante dans sa simplicité et son naturel. Le *Requiem* présente une grande sérénité, sauf dans le *Kyrie* où se fait jour une certaine angoisse : Fauré l'a écrit pour la mort de son père. *Masques et Bergamasques* forment une suite d'orchestre. Dans les *Nocturnes pour piano,* Fauré esquisse une sorte de halo poétique. Les *Barcarolles,* les *Romances sans paroles,* les *Préludes,* la *Ballade* enfin où la mélodie s'enjolive d'arabesques, toutes ces pièces traduisent l'art de noter avec une extrême sensibilité les fluctuations d'une pensée élevée, les qualités d'un style de distinction.

DUPARC (1848-1933) se voit dans l'obligation de renoncer très tôt à la composition et, durant cinquante ans, il souffre de l'inaction à laquelle il est condamné par la maladie. Ses douze mélodies sont des chefs-d'œuvre de forme et d'inspiration. Les plus célèbres sont *la Chanson triste, Phidylé, l'Invitation au voyage* et *la Vie antérieure.*

XXI. — VINCENT D'INDY, LA SCHOLA CANTORUM ALBERT ROUSSEL

(gravures n° 22, p. 73 ; n^{os} 27 et 28, p. 74 ; n° 29, p.87)

Vincent D'INDY (1851-1931) entre dans la classe d'orgue de Franck. Un voyage à Bayreuth, en 1876, est le point de départ d'une

fidèle admiration pour Wagner. En 1896, il participe à la fondation de la *Schola Cantorum* où vont se former de nombreux compositeurs et instrumentistes.

La *Symphonie sur un Chant montagnard* (1886), encore appelée *la Cévenole,* est écrite pour piano et orchestre ; c'est une œuvre cyclique ; son thème unique est tiré du folklore du Vivarais. Le rythme de ce thème se retrouve, magnifié, dans un éclatant Finale.

LA SCHOLA CANTORUM

En 1891, Charles BORDES, organiste à Saint-Gervais, fait exécuter des fragments du *Stabat Mater* de PALESTRINA : le public apprend à connaître des œuvres tombées dans l'oubli. Ces regards vers le passé sont à l'origine de la création de la Schola Cantorum.

Albert ROUSSEL (1869-1937) renonce en 1894 à la carrière d'officier de marine pour se consacrer à la composition. Il professe ensuite à la Schola Cantorum (gravure n° 29, p. 87). Si sa *Deuxième symphonie* montre une orientation vers un art libéré des tendances impressionnistes, sa *Suite en fa* use d'un style plus contrapuntique. Empruntant sa forme au genre du XVIII[e] s., elle comprend trois parties : *Prélude, Sarabande* et *Gigue.* Le *Prélude* est une sorte de toccata construite sur deux thèmes, le premier joué par les violons, le second par le tutti. La *Sarabande* expose au violon le thème rythmique de la danse. La *Gigue* présente deux beaux thèmes, le premier éclatant à la trompette, le second joué par les cors.

De toutes ses partitions destinées à la danse, c'est le ballet *Le Festin de l'Araignée* (1912) qui est le plus célèbre. Le scénario met en scène les mœurs des insectes qui hantent un jardin par un lourd après-midi d'été. Après l'*Entrée des fourmis,* qui découvrent un pétale de rose, le *Papillon* insouciant se prend au rêts de l'araignée qui est finalement tuée par la *Mante religieuse.* L'*Ephémère* tourbillonne à son tour et meurt ; ses *Funérailles* donnent lieu à une marche funèbre, avant que la nuit ne tombe sur le jardin.

L'œuvre de Roussel est une des plus originales de l'époque ; elle offre, malgré la sobriété des moyens employés, une très grande richesse d'expression et de couleur.

XXII. — DEBUSSY

(gravure n° 25, p. 73)

Le père de Claude DEBUSSY (1862-1918) destine son fils à la carrière de marin ; mais la vocation musicale de l'enfant est plus forte. Entré au Conservatoire en 1873, il fait preuve d'une rare ingéniosité dans ses premiers exercices d'écriture musicale. Il s'enthousiasme pour *Boris Godounov,* de Moussorgski, mais Wagner l'irrite. En 1914,

malade il ne peut partir défendre la patrie : «Que les soldats me pardonnent, dit-il, et qu'ils veuillent bien admettre plusieurs manières de vaincre ; la musique en est une, admirable et féconde...»

Debussy travaille sans cesse à améliorer sa technique : «Je réapprends la musique», dit-il souvent. Il aime son pays avec lucidité et sans exclusivisme ; d'Annunzio le surnomme «Claude de France».

Pelléas et Mélisande (1892 à 1902) est un des plus grands chefs-d'œuvre de l'art lyrique. Le sujet, dû au poète Maeterlinck, oppose l'amour paisible et insouciant de Pelléas et de Mélisande à la jalousie violente de Golaud. La musique, avec ses harmonies nouvelles mais volontairement discrètes, pousse très loin l'art de la nuance dans les fluctuations des sentiments et des situations. L'orchestre y est d'une fluidité extrême. Parmi les nombreuses scènes les plus remarquables, on peut citer le *Prélude* où les violoncelles exposent le thème de *la Forêt,* celle où, au premier tableau de l'acte II, l'anneau de Mélisande tombe à l'eau alors qu'elle parle à Pelléas, le tableau de la grotte au bord de la mer ; la scène dramatique où Pelléas, tenant dans ses bras Mélisande, est frappé à mort par son frère Golaud ; et enfin la *Mort de Mélisande. Le Martyre de saint Sébastien,* dont le livret est de d'Annunzio, relate longuement le martyre du saint.

Le ballet *Jeux* évoque une partie de tennis. Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) est un poème musical qui prolonge les vers de Mallarmé : «Ce sont plutôt, précise Debussy, des décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du faune...» *La Mer* est une suite symphonique en trois parties : *De l'aube à midi sur la mer,* mouvement lent aux harmonies chaleureuses ; *Jeux de vagues* aux deux motifs nettement dessinés, l'un au cor, l'autre à la flûte et le *Dialogue du Vent et de la Mer* qui met en jeu tous les timbres d'une très riche palette orchestrale. *Ibéria* évoque une Espagne en fête dans ses trois mouvements : *Par les rues et par les chemins,* animé par les castagnettes ; *les Parfums de la nuit,* aux harmonies mystérieuses ; et *le Matin d'un jour de fête,* véritable arc-en-ciel de sonorités rares.

Le *Quatuor à cordes* (1893) s'inscrit dans la forme classique ; un seul thème sert de trame. Excellent pianiste lui-même, Debussy écrit de nombreuses pièces pour le piano. Les délicieuses *Arabesques,* la *Suite bergamasque,* les *Etudes,* les *24 Préludes,* etc., toutes ces partitions élégantes et expressives constituent des chefs-d'œuvre d'invention et de subtilité. Enfin, parmi les mélodies, il faut souligner la grâce des *Ariettes oubliées,* les chaudes couleurs des *Trois chansons* de Charles d'Orléans et des *Trois ballades* de François Villon.

Si la fréquentation de Verlaine et de Mallarmé a pu paraître justifier les termes d'«impressionniste» ou de «symboliste» qu'on lui accorde, en réalité Debussy a su créer un style qui lui est propre, reflet d'une sensibilité rare et toujours en éveil.

SATIE

Erik SATIE (1866-1925) n'est pas sans avoir exercé une certaine influence sur Debussy. Il fonde l'Ecole d'Arcueil qui groupe, sans trop d'affinités : un compositeur de *tangos,* CLIQUET-PLEYEL ; un éminent chef d'orchestre, Roger DÉSORMIÈRE ; un auteur de Psaumes, Clément JACOB, et l'auteur du ballet *les Forains,* Henri SAUGUET. Les œuvres de SATIE,cet ironiste, font une part égale entre la fantaisie la plus saugrenue et la musicalité la plus indisciplinée. Ses *Airs à faire fuir,* ses *Pièces en forme de poire,* sa *Sonatine bureaucratique* ne sauraient faire oublier son ballet *Parade,* son œuvre lyrique *Socrate* (1918), écrite d'après trois dialogues de Platon, où les lignes mélodiques volontairement uniformes cachent une grande sensibilité et un métier très sûr.

XXIII. — DUKAS

(gravure n° 26, p. 73)

A la fin de ses études classiques, Paul DUKAS (1865-1935) entre au Conservatoire. Critique impitoyable envers lui-même, il cherche la perfection sa vie durant ; il détruit d'ailleurs ses premières œuvres qui ne le satisfont pas. Homme très cultivé, il définit ainsi son esthétique : «Je ne demande à la musique que le secret de la musique...»

Ariane et Barbe-Bleue (1892 à 1907) se présente, avec *Pelléas et Mélisande* de Debussy et *Pénélope* de Fauré, comme le chef-d'œuvre le plus représentatif et le plus génial de l'art lyrique français du début de notre siècle. Dukas choisit pour livret le poème le meilleur que Maeterlinck ait jamais écrit, car «la musique, dit-il, doit se méfier de la littérature et ne fraterniser qu'avec la poésie...». Ariane ne devient ici l'épouse de Barbe-Bleue que pour sauver les cinq premières femmes emmurées par lui dans son château ; mais celles-ci, délivrées par les paysans révoltés, préfèrent demeurer avec leur maître plutôt que de reprendre leur liberté. Dans ce drame symbolique, aux profondes résonances humaines, l'union la plus parfaite est réalisée entre le texte et la musique, qui utilise des harmonies encore plus hardies que celle de *Pelléas.*

L'Apprenti Sorcier, d'après Gœthe, est un poème symphonique ; il raconte les mésaventures de l'Apprenti qui profite de l'absence de son maître pour commander au balai d'aller puiser de l'eau à la rivière ; il va être noyé par le flot lorsque le sorcier arrive et prononce les mots magiques qui enchaînent à nouveau le balai. L'argument de *la Péri* (1912), d'après une légende persane, raconte comment Iskender, mourant, ravit à la Péri la Fleur de l'Immortalité ; pour le séduire, la Péri danse, et Iskender charmé lui abandonne finalement la Fleur. La partition de ce ballet, ciselée avec art, est toujours brillante et suggestive.

Toute l'œuvre de Dukas est dominée par une logique rigoureuse, un souci constant de la forme parfaite et une étonnante variété. Mais une poésie séduisante imprègne aussi toute la substance de son inspiration ; poésie qu'il faut savoir découvrir pour la goûter, car Dukas ne livre pas spontanément ni facilement sa pensée.

XXIV. — RAVEL

(gravure n° 30, p. 87)

Maurice RAVEL (1875-1937) est né dans les Basses-Pyrénées. Il entre en 1889 au Conservatoire de Paris ; mais, alors que son *Quatuor à cordes* et *Shéhérazade* l'ont déjà rendu célèbre, sa Cantate de concours déplaît au jury du Prix de Rome : « Il peut bien nous prendre pour des pompiers, dit un des censeurs, il ne nous prendra pas pour des imbéciles ! » Cependant, il se trouve des musiciens et des écrivains pour l'encourager, et, parmi eux, Florent Schmitt et Strawinsky.

De taille plutôt petite, il est tout en nerfs ; son regard est incisif et malicieux. A la fois timide et fier, Ravel demeure impénétrable à ceux qui ne savent pas le découvrir. Il est pour lui-même un critique impitoyable.

Ravel a relativement peu écrit : pas plus d'une soixantaine de partitions, toutes de valeur. *L'Heure espagnole,* comédie lyrique, conte les aventures picaresques du vieil horloger Torquemada. *L'Enfant et les Sortilèges* (1925), sur un livret de la romancière Colette, met en scène un enfant terrible qui soulève la colère des bêtes et des choses qu'il malmène. La *Rhapsodie espagnole* pour orchestre évoque une fête populaire. *Ma Mère l'Oye* est une suite de pièces d'apparence naïve, pleines de fraîcheur et d'imagination. Les *Valses nobles et sentimentales* portent cette épigraphe d'Henri de Régnier : « Plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile... » La *Valse* (1920) est plus qu'une simple évocation de la danse : l'atmosphère en est rêveuse, sentimentale et suggestive.

Dans *le Tombeau de Couperin,* Ravel rend hommage au compositeur des *Concerts royaux ;* c'est une suite qui comprend un Prélude, une Fugue, une Forlane, un Rigaudon, un gracieux Menuet et une Toccata particulièrement brillante. Le ballet de *Daphnis et Chloé* (1909-1912) conte les aventures légendaires du berger et de la bergère d'après un roman pastoral de l'écrivain grec Longus (IV^e^ s.). Le premier tableau évoque une clairière dans un bois sacré : bergers et bergères y célèbrent en dansant le dieu Pan, et Daphnis, vainqueur du tournoi de danse, obtient un baiser de Chloé. Mais celle-ci est enlevée par des pirates. La *Caverne des Pirates* constitue le décor du 2ème tableau ; Chloé danse devant le chef Bryaxis. Apparaît le dieu Pan, dont les Faunes chassent les Pirates. Alors que *Le Jour se lève,* les pâtres ramènent Chloé à Daphnis. Une *Danse générale* termine le ballet.

Le *Boléro* (1928) reprend dix-neuf fois le même thème en le colorant à chaque reprise par des timbres nouveaux. Exposé d'abord par deux flûtes accompagnées des pulsations de la caisse claire, il entre dans le jeu des sonorités instrumentales et progresse par un long crescendo jusqu'au tutti final, qu'éclaire soudain une merveilleuse modulation en mi majeur, suivie de la conclusion dans la tonalité initiale d'ut majeur.

Dans la musique de chambre, le *Quatuor en la* (1903) est d'un lyrisme chaleureux assez rare chez Ravel. Le rôle important est dévolu non pas au violon, ce qui est fréquent dans le quatuor à cordes, mais à l'alto. Le deuxième mouvement, un scherzo *Assez vif et très rythmé,* débute par des pizzicati, technique propre aux instruments à cordes qui consiste à pincer les cordes avec un ou deux doigts de la main droite. Le final *Vif et agité* offre un rythme obstiné écrit à 5/8. Dans le final *Animé* du *Trio en la mineur* (1914), le piano présente un thème qui fait alterner les mesures 5/4 et 7/4 : Ravel a toujours allié la liberté et la rigueur dans le choix des rythmes et des mesures, les assouplissant à sa guise et les superposant parfois dans une polyrythmie très moderne.

Les deux *Concertos pour piano,* dont l'un est écrit pour la main gauche seulement, n'utilisent la virtuosité que dans la mesure où elle ne dessert pas l'expression. La *Tzigane* pour violon est écrite dans la forme d'une czardas hongroise.

Ravel écrit de très belles pièces pour les voix : telles sont les *Histoires naturelles,* mélodies au style très dépouillé, et *Don Quichotte à Dulcinée,* œuvre pétillante de finesse et d'esprit. Trois chœurs — la sautillante *Nicolette,* l'émouvante ballade *Trois beaux oiseaux du Paradis* et la truculente *Ronde* constituent un des sommets de la polyphonie vocale contemporaine.

Poète des sons et des rythmes, Ravel ne se livre pas facilement. Sa musique est celle d'un orfèvre délicat, sensible, d'un pur artiste qui demeure attentif au moindre frémissement de vie pour le transposer dans son monde à lui.

XXV. — BARTÓK, IGOR STRAWINSKY

(gravures n° 33, p. 87 ; n° 36, p. 88)

Parmi les compositeurs qui ont renouvelé le langage musical et singulièrement enrichi le domaine du rythme, les noms les plus célèbres sont ceux de BARTÓK et d'Igor STRAWINSKY.

Belá BARTÓK (1881-1945) est d'origine hongroise. Après avoir étudié le piano à Presbourg où sa mère est institutrice, il entre en 1899 au Conservatoire de Budapest ; il se consacre ensuite à la composition. En 1940, il va en Suisse, puis s'établit aux Etats-Unis où il demeure jusqu'à sa mort.

Un profond amour pour son pays, dont il recueille les airs populaires avec son compatriote KODALY, anime toute sa vie. Travailleur opiniâtre, il termine sur son lit de mort son dernier *Concerto pour piano.*

Bartók a transcrit de nombreux airs populaires pour les voix *(Pièces chorales),* ou pour les instruments *(Esquisses, Danses roumaines). Le Château de Barbe-Bleue* est un drame lyrique en un acte, tandis que la *Cantate profane* évoque la légende d'un chasseur cruel et de ses fils changés en cerfs. *Le Mandarin merveilleux* est un ballet réaliste, aux rythmes heurtés, aux harmonies massives.

Les partitions d'orchestre abondent dans son catalogue. La *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936) a une percussion extrêmement riche : des *timbales chromatiques* pouvant effectuer des *glissandos ;* un *célesta,* instrument à lames d'acier frappées par des marteaux actionnés à l'aide d'un clavier ; un xylophone, ainsi qu'une harpe et un piano traités aussi comme des instruments à percussion. Un double orchestre à cordes complète cette instrumentation originale qui fait date dans l'art d'utiliser les timbres. Le *Concerto pour orchestre* (1944) est une sorte de grand divertissement où le musicien utilise toutes les richesses instrumentales. Le troisième *Concerto pour piano et orchestre* est extrêmement concis. De larges harmonies lancées par les cuivres terminent le brillant *Concerto pour violon.*

Bartók a beaucoup écrit pour le piano qu'il traite parfois en instrument à percussion. *Mikrokosmos* offre plus de 150 pièces courtes, variées et colorées. Les six *Quatuors à cordes* sont parmi les plus beaux qu'on ait écrits au début de ce siècle. Le *Quatuor n° 1* est en trois mouvements, *Lento, Allegretto* et *Allegro vivace,* qui vont en s'animant de plus en plus. Le *Deuxième* offre un rondo endiablé. Le *Troisième* est de forme plus ramassée et de style plus rigoureux que le précédent. Dans le *Quatrième,* Bartók use déjà des techniques contemporaines de l'*atonalité* qui rejette l'attraction et la primauté de la tonique, premier degré de la gamme, dans la hiérarchie des autres ; de la *polytonalité,* qui fait entendre simultanément des tonalités différentes, et qu'utilisèrent déjà Richard Strauss, Strawinsky, et dont Darius Milhaud poussera très loin les possibilités d'expression. Les deux derniers Quatuors sont écrits avec la même liberté dans l'écriture.

Bartók puise son inspiration dans la sève populaire ; mais il l'enrichit grâce à une imagination dégagée de tout système, à une verve inépuisable et à son génie de rythmicien et d'orchestrateur.

IGOR STRAWINSKY

Igor STRAWINSKY (1882-1971) est d'origine russe. En 1910, il s'installe en France où il écrit des partitions pour les *Ballets russes* de Diaghilev. En 1939, la guerre le surprend à Boston ; il abandonne ensuite la nationalité française, mais il manifeste à chaque occasion sa fidélité à la France, ainsi qu'à la Suisse où il connut le grand poète

Ramuz. « Je ne vis ni dans le passé ni dans l'avenir. Je suis dans le présent et j'ignore de quoi demain sera fait », dit le compositeur. Cette profession de foi explique l'extrême variété de son œuvre et sa mobilité.

Strawinsky aborde tous les genres. Pour la scène, il écrit notamment *le Rossignol,* inspiré d'une légende chinoise rapportée par Andersen. Le ballet *les Noces* est teinté de folklore, tandis que *Renard* est une histoire burlesque sur un texte de l'auteur, et dont les personnages muets sont le Renard, le Bouc, le Chat et le Coq. L'*Histoire du Soldat* est écrite d'après un texte émouvant de Ramuz : sur les instances du diable, Joseph, un soldat en permission, échange son violon contre un livre qui lui procure tout, sauf le bonheur. *Le Sacre du Printemps* (1913) porte en sous-titre « Tableaux de la Russie païenne » ; il se rapporte à l'époque lointaine où les hommes célébraient le culte de la nature. L'œuvre est en deux parties : l'*Adoration de la terre* et *le Sacrifice.* Les plus belles pages sont sans doute les *Rondes printanières,* la *Danse de la Terre,* l'*Evocation des Ancêtres* et la *Danse sacrale* de la fin, qui est un rondo dont le refrain offre une grande asymétrie de mesures : 1/16 - 2/8 - 2/16 - 5/16. Cette œuvre, qui parut révolutionnaire lors de sa création, à cause de sa polytonalité, de ses dissonances et de sa rythmique nouvelle, est une évocation pleine d'une poésie libérée de tous les artifices habituels de la musique à programme des romantiques du XIX^{e} s.

Parmi les œuvres très nombreuses de Strawinsky, il faut retenir encore : *L'Oiseau de feu* (1910), qui s'inspire d'un conte russe évoquant une plume magique qui protège le chasseur Ivan des maléfices du géant cruel Kastscheï ; *Pulcinella,* ballet dont Picasso brossa les décors ; et *Agôn* (''Combat,'' 1957) où le musicien emploie le dodécaphonisme de Schönberg et des danses anciennes : sarabande, gaillarde, pavane, etc.

Une mention particulière doit être faite du ballet *Pétrouchka* (1911), dont l'action est située un jour de Carnaval sur la place de l'Amirauté à Saint-Pétersbourg (aujourd'hui Leningrad), vers 1830. Un roulement de tambour annonce la représentation d'un théâtre forain, où vont s'animer trois marionnettes : le pantin *Pétrouchka,* un *Maure* vindicatif et une *Ballerine* coquette. Dotés de sentiments humains par le *Magicien,* les fantoches vont vivre et souffrir comme des êtres vivants. Le Pantin tombe sous les coups du Maure jaloux mais reparaît à la fin en grimaçant au-dessus de la baraque foraine. On y trouve une allusion plaisante à la chanson de café-concert *Elle avait un' jamb' de bois,* et l'utilisation dans l'orchestre d'un *orgue de Barbarie* qui contribue à donner la couleur locale.

L'œuvre de Strawinsky est une des plus variées de notre époque. Maître styliste, il manie avec habileté tous les systèmes ; mais il n'en use que dans la mesure où il peut les plier à l'expression de sa pensée toujours en éveil. « Nous avons un devoir envers la musique, dit-il, c'est de l'inventer ».

XXVI. — MUSICIENS FRANÇAIS

(fin du XIX[e] et première moitié du XX[e] siècle)

Durant toute cette période, l'Ecole française est particulièrement brillante et réunit les noms de compositeurs universellement appréciés.

Le style de Charles KOECHLIN (1867-1950) est une synthèse entre les traditions modales du passé et le résultat des recherches de notre époque. A la scène, il destine des *Danses antiques* et la *Suite légendaire. La Forêt (le Jour, le Soir, la Nuit), le Livre de la Jungle* sont des poèmes symphoniques très colorés. Son *Précis des règles du contrepoint* est un excellent manuel d'écriture musicale.

Florent SCHMITT (1870-1958) étudie à Nancy, puis à Paris. Son œuvre est abondante. Le *Psaume XLVII* est un grandiose commentaire d'un texte de la Bible. *La Tragédie de Salomé* comprend la danse de l'Effroi, où la princesse tourne sans fin pour fuir la vision sanglante de l'anachorète Jean, décapité. *Oriane, la sans égale* est un ballet dramatique avec chœurs, dont l'action vive et passionnée se passe en Provence. *Le petit elfe Ferme-l'œil* s'inspire d'une nouvelle d'Andersen. Le jeune Hialmar est transporté par un petit elfe au pays des songes. *Oriane et le prince Amour* est un ballet dont l'action se passe en Avignon à la fin du XIV[e] s.

Si Florent Schmitt a peu écrit pour le piano, par contre il a composé de belles partitions vocales et chorales. Les *Cinq chœurs en vingt minutes, En bonnes voix, A contre-voix, De vives voix* et les *Cinq refrains* pour trois voix égales sont animés par une rythmique d'une grande diversité.

Reynaldo HAHN (1875-1947) est connu surtout par son opérette *Ciboulette,* qui allie une grâce charmante à une fantaisie primesautière. *Le Marchand de Venise* est un opéra dont le livret adapte la pièce de Shakespeare, mais élimine le bouffon de Shylock. Dans cette exquise partition alternent des récitatifs et des airs construits à la manière des *Noces de Figaro* de Mozart. Le musicien a écrit un grand nombre de gracieuses mélodies dont les plus séduisantes sont les *Rondels,* les *Etudes latines* et les *Chansons grises* sur des poésies de Verlaine.

Joseph CANTELOUBE (1879-1957) s'inspire du folklore du Massif Central dans la plupart de ses œuvres, notamment dans les *Chants d'Auvergne* qui sont des harmonisations de chants populaires recueillis par le compositeur. De plus, J. Canteloube a réuni dans une série d'ouvrages la plupart des mélodies du folklore français, constituant ainsi une précieuse anthologie de la chanson de notre pays.

Maurice DELAGE (1879-1961) est surtout connu par ses délicats *Poèmes hindous,* dont l'orchestration est d'une très grande délicatesse.

Claude DELVINCOURT (1888-1954), à qui l'on doit un ballet, *Offrande à Siva,* teinté d'exotisme, a composé une attrayante musique de scène pour *le Bourgeois Gentilhomme,* écrite dans le style de Lully. Les *Trois psaumes* de Lili BOULANGER (1893-1918), son *Pie Jesu* sont empreints d'une grande élévation de pensée, tandis que les *Clairières dans le Ciel* forment un cycle de 13 mélodies aux lignes pures et mystiques.

XXVII. — LE GROUPE DES SIX

(gravure n° 29, p. 87)

Arthur HONEGGER (1892-1955), né au Havre, est cependant d'origine suisse. Après avoir commencé ses études musicales au Conservatoire de Zurich, il entre à celui de Paris. En 1919, il fonde avec le poète Jean Cocteau le Groupe des Six.

De ses oratorios, *le Roi David* est le deuxième en date (1921) ; il comprend cinq parties : le Berger, le Capitaine, le Chef de bandes, le Roi et le Prophète ; la partition offre de nombreuses pages pittoresques. Sur des poèmes de Paul Claudel, *Jeanne au Bûcher* (1935) est une grandiose évocation historique, alors que l'émouvante *Danse des Morts* mêle aux accents dramatiques du récitant et des chœurs les échos de *la Carmagnole* et de *Nous n'irons plus au bois. Nicolas de Flue,* écrit à l'occasion de la célébration du Traité de 1315, première étape de l'unité de la Confédération helvétique, évoque l'esprit d'abnégation du héros mystique.

Rugby et *Pacific 231* (1928) sont deux poèmes symphoniques. Pratiquant lui-même le rugby, Honegger a voulu, non pas faire de la musique à programme, mais «exprimer les attaques et les ripostes du jeu de rythmes, et la couleur d'un match à Colombes. A chacun de ces éléments visuels ou sensibles, dit-il, correspond un thème, un motif rythmique, un contour mélodique ; ceux-ci jouent entre eux en suivant les règles d'un rugby musical.» *Pacific 231* veut suggérer l'accélération d'une locomotive à vapeur. L'orchestration est suggestive au maximum et la partition comme emportée elle-même par la force irrésistible de la masse en mouvement.

Les symphonies sont au nombre de cinq. La *Première* est de forme classique. La *Deuxième* (1941) est écrite pour cordes et trompette. Elle utilise l'atonalité et la polytonalité. La *Troisième,* la *Liturgique* est une succession d'épisodes intitulés *Dies Irae, De Profundis clamavi ad te, Domine,* et *Dona nobis pacem.* La *Quatrième* porte en sous-titre *Deliciae Basilienses (*Plaisirs de Bâle). La dernière est encore appelée *Di tre re* à cause des trois ré sur lesquel se termine chacun des trois mouvements.

Les trois *Quatuors* sont parmi les meilleures partitions du musicien. Ainsi que le *Concerto pour violoncelle* et les mélodies sur les *Poèmes d'Apollinaire* et de *Paul Fort.*

Darius MILHAUD (1892-1974) séjourne de 1917 à 1919 au Brésil, où il apprend à connaître le folklore d'Amérique du Sud. C'est avant tout un auteur lyrique pour qui «la mélodie vient du cœur seul». La trilogie de l'*Orestie* groupe trois volets : *Agamemnon* est d'une écriture audacieuse. *Les Choéphores* a des chœurs parlés soutenus uniquement par des percussions et par des bruitages : sanglots, gémissements, sifflements des voix dans les coulisses, etc. *Les Euménides* où, après la violence des deux premiers actes, c'est l'apaisement chanté, dit l'auteur, par les voix «du peuple méditerranéen, ce peuple semblable à la foule qui encombre le port du Pirée».

Le musicien a composé un certain nombre de ballets. *L'Homme et son désir,* d'après Claudel, peint la forêt brésilienne et la marche hésitante de l'Homme sorti de la nuit et du sommeil originel et qui va vers la lumière, alors que le destin tisse autour de lui la trame du souvenir, de l'illusion et du désir. *Le Bœuf sur le toit* est également une évocation du Brésil. L'auteur dit qu'il s'est amusé «à réunir des airs populaires, des tangos, des sambas et même un fado portugais. Le tout, primitivement destiné à illustrer un film de Charlie Chaplin». *La Création du Monde* s'inspire d'une légende de l'Afrique noire relatée dans l'Anthologie nègre de Blaise Cendrars. On y trouve des rythmes de jazz.

Des symphonies-minute, de nombreux *Quatuors,* un *Quintette,* des *Sonates,* dont deux pour alto et piano témoignent d'une imagination rare. Son langage est d'une grande invention mélodique et souvent audacieusement polytonal.

Françis POULENC (1899-1963) est l'auteur du ballet des *Biches* et d'une *Suite française* (Branle de Bourgogne, Marche Militaire, Pavane et Complainte). *Le Bestiaire* est un cycle de mélodies concises et fort évocatrices. Enfin, sa dernière œuvre, le *Dialogue des Carmélites,* est un commentaire émouvant du drame de Bernanos.

Le GROUPE DES SIX, en plus d'Honegger, de Darius Milhaud et de Françis Poulenc, comprend Louis DUREY, dont le troisième *Quatuor* au riche contrepoint est la principale partition ; Georges AURIC, qui a écrit entre autres œuvres *les Chandelles romaines* et un ballet, *Phèdre,* dont le livret et les décors sont de Jean Cocteau ; enfin Germaine TAILLEFERRE, auteur des *Jeux de plein air* pour deux pianos.

XXVIII. — LE BALLET, LA MUSIQUE DE FILM

(gravures nos 27 et 28, p. 74)

La première moitié de ce siècle est marquée par un extraordinaire développement du ballet ; le fait est dû en partie à la constitution de troupes de qualité, dont le succès incita les grands compositeurs à écrire pour elles des partitions musicales.

Les BALLETS RUSSES fondés en 1909 par Serge DIAGHILEV (1872-1929) et animés par le maître de ballet Fokine, le danseur Nijinsky et la danseuse Karsavina, requièrent le concours de Ravel (*Daphnis et Chloë*), Debussy (*Jeux*), Strawinsky (*l'Oiseau de feu*), Dukas (*La Péri*), Georges Auric (*Les Biches*), Prokofiev (*L'Enfant prodigue*), etc.

Les Ballets d'Ida RUBINSTEIN créent le *Martyre de saint Sébastien* de Debussy, le *Boléro* de Ravel, etc. Une autre troupe de qualité, les BALLETS DE MONTE-CARLO, dirigée par BALANCHINE et MASSINE, crée la *Concurrence* de Georges Auric, *le Bourgeois gentilhomme* de Richard Strauss. Enfin, parmi les plus célèbres troupes de ballets, ils convient de signaler celle de l'OPÉRA DE PARIS, longtemps animée par Serge LIFAR, celle du marquis de CUEVAS, les BALLETS DE LONDRES, la troupe de Roland PETIT, les ballets de BÉJART, de BLASKA, etc...

La MUSIQUE DE FILM est devenue le complément indispensable du cinéma muet, puis du parlant. Dans le film muet, elle avait surtout pour but de couvrir le bruit de la projection. Dans le film parlant, elle est parfois un simple fond sonore auquel le spectateur peut ne pas prêter attention. Mais elle en devient, depuis quelques années, comme le commentaire musical, au même titre que l'accompagnement d'un lied, ou une partition de musique de scène ; elle est alors appelée à souligner l'action, à suggérer des sentiments, à moins qu'elle n'ait enfin une vie propre, s'inscrivant en une sorte de *contrepoint* musical sur l'image.

Parmi les nombreux compositeurs de musique de film, il faut citer : Georges Auric *(la Belle et la Bête)*, Honegger *(la Roue, Regain)*, Maurice Thiriet *(les Visiteurs du Soir)*, Prokofiev *(Ivan le Terrible, Alexandre Nevski)*, Maurice Jarre *(Docteur Jivago)*, etc.

XXIX. — LE JAZZ

Le *jazz* est issu de la musique populaire des esclaves noirs d'Amérique, dont les instruments primitifs, où dominaient les vents et la percussion, accompagnaient de leurs rythmes syncopés le travail dans les cotonneries, les réjouissances, les événements importants de la vie (naissance, mariage, obsèques), et jusqu'aux fêtes religieuses.

Le NEGRO SPIRITUAL

Les *negro spirituals* (de *Holy Spirit* : Esprit-Saint) sont nés des cantiques protestants que les esclaves des plantations, évangélisés par les baptistes et les méthodistes, avaient appris à chanter. Aussi joignent-ils à une mélodie d'inspiration religieuse, des rythmes et une façon de conduire la voix héritée des traditions africaines et qui se retrouvent dans les *plantation songs*. Exécutés lors des cérémonies religieuses, ils apparaissent parfois spontanément au cours d'un sermon ou après une lecture d'un texte de la Bible. Une phrase au rythme simple est entonnée par un *soliste*, qui peut être le pasteur lui-même, puis elle

est reprise par le *chœur* des fidèles. Un des premiers negro spirituals notés est le célèbre *Roll, Jordan, roll* (Roule, Jourdain, roule). Le negro spiritual apparaît généralement sous la forme d'un *solo* sur le texte religieux avec une mélodie agrémentée de vocalises, d'effets d'articulation, de broderies et du refrain chanté par l'ensemble.

Le BLUES. Les SONGS

Les instrumentistes de jazz empruntent le répertoire de leurs thèmes au folklore afro-américain *(blues* et *ragtimes),* ou aux airs à succès de la musique des Blancs de Broadway *(songs).* Le blues, essentiellement vocal, est la chanson du travailleur solitaire qui exprime sa détresse et sa mélancolie en face de sa misère. Le blues, c'est le « cafard ». La mélodie est constituée de trois fois quatre mesures, soit douze en tout. Dans les campagnes, le chanteur de blues, le *country blues artist,* s'accompagne presque exclusivement de la guitare, agrémentée d'instruments rudimentaires comme le sifflet. Dans les villes, le *city blues,* plus élaboré que ne l'était le *country blues,* est soutenu par la guitare, le piano, des cuivres et la timbale. Une coutume consiste à intercaler entre certaines strophes des exclamations, *Oh yes* par exemple. Sans doute faut-il voir dans cet usage l'origine du *break* (''cassure'', ou ''rupture'', en anglais) qui interrompt dans le jazz le développement du discours et sa continuité par un élément souvent improvisé, placé à la chute d'une phrase.

Ce qui donne à la mélodie du blues son caractère de complainte, c'est l'usage de *blue notes,* abaissement d'un demi-ton environ des 3ème (ex : mi) et 7ème (si) degrés de la gamme majeure. Vers 1925, Edward ELLINGTON (1899-1971), le ''Duke'', affecte la *blue note* au 5ème degré, la dominante, de la gamme mineure. Le jazz moderne en étendra l'usage à d'autres degrés. La grande chanteuse noire Ella FITZGERALD (née en 1918 en Virginie - le Duke lui a dédié le *Portrait of Ella Fitzgerald)* - et Louis ARMSTRONG (1900-1971), dit *''Satchmo''*, à la fois chanteur, trompettiste et chef d'orchestre, se sont amplement servi des *blue notes* pour donner à leurs interprétations plus de pouvoir expressif. L'apport d'Armstrong dans l'évolution du jazz est primordial. Il a magnifié l'art de l'improvisation et organisé avec précision le soutien de la phrase par la pulsation de la section rythmique dans le *swing.* Quant au chant, son timbre râpeux, guttural et parfois volontairement éraillé lui imprime des accents expressifs qui n'appartiennent qu'à lui.

LE RAGTIME

Le *ragtime* (''heurté'', ''haché'') est né au début du siècle de la fusion des chants et des danses des plantations, les *cakewalks,* avec la musique des fanfares populaires noires qui s'étaient constituées dans les immenses fermes des États du Sud, et qui étaient chargées d'accompagner les fêtes. A l'inverse du mélancolique *blues,* le *ragtime* est joyeux, voire espiègle. Il comprend quatre airs *(strains),* syncopés ou polyrythmiques, joués soit par un piano, soit par un banjo, un violon, une contrebasse, quelques cuivres et la batterie. Celle-ci était très rudimentaire à l'origine et faite des moyens du bord : une tôle ondulée utilisée comme planche à laver *(washboard)* que l'exécutant frappait avec

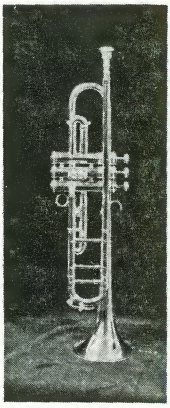
1

2

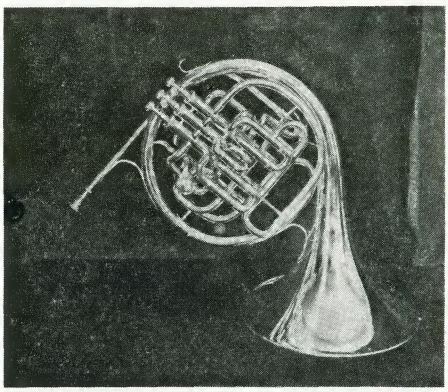
3

4

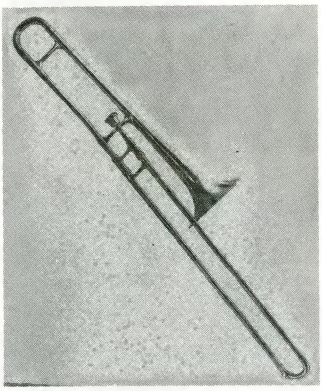
5



6

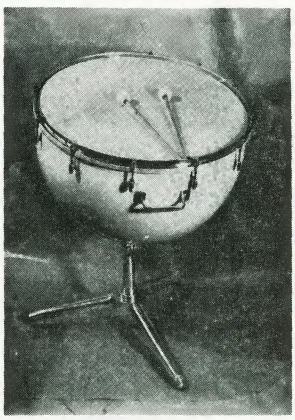


7

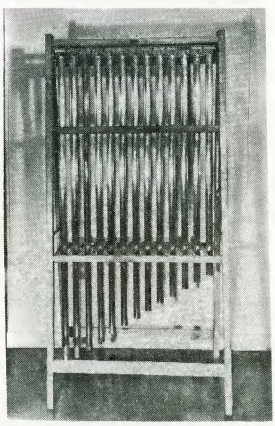


8

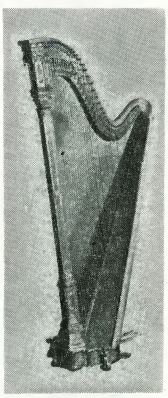
9



10



11



12

1. - *Flûte (grande).*
2. - *Hautbois à anneaux.*
3. - *Hautbois à plateaux.*
4. - *Cor anglais.*
5. - *Basson.*
6. - *Trompette d'harmonie.*
7. - *Cor d'harmonie.*
8. - *Trombone à coulisse.*
9. - *Tuba à cinq pistons.*
10. - *Timbale.*
11. - *Tubes cloches «Cathédrale».*
12. - *Harpe.*

La harpe est de la Maison Erard ; sa photographie, de Jean Collas. Les autres instruments sont tous de la Maison Couesnon, qui a aimablement fourni les photographies.

40 — UN ORCHESTRE SYMPHONIQUE MODERNE

Photo Louis Joyeux.

les doigts munis de dés à coudre. Signalons en passant que Debussy a intitulé *Golliwog's Cake-Walk* une des pièces pour piano de *Children's corner.*

Au ragtime qui, avec le *blues,* a été une base de départ pour le jazz, celui-ci emprunte ses premiers instruments et certaines manières d'en jouer pour les rendre plus expressifs. Ce qu'on appelle le *style hot.* Le musicien de *jazz hot* traite son instrument comme le chanteur noir use de sa voix ; à la justesse du son il préfère les inflexions du *glissando* et du *vibrato* ; il impose aussi à la clarinette et au saxophone, entre autres, des sons grinçants et rauques, et plus généralement aux instruments des sonorités fortement expressives ; comme des attaques dures, des suites de vibratos, et des sons *dirty.* Sydney BECHET (1892 ? - 1959), qui a brillé avec son saxo soprano autant qu'avec sa clarinette, a beaucoup utilisé les sons dirty. Parmi ses gravures les plus célèbres, on peut citer *Jungle Drums,* une des plus originales ; *Weary Blues, 2-19 Blues* avec Louis Armstrong.

LE DIXIELAND

Après la Nouvelle-Orléans, grande métropole noire où il est né, c'est ensuite Chicago qui devient le centre le plus actif du jazz, avec le style *Dixieland* dont l'orchestre comprend la *section rythmique* - banjo, guitare, tuba remplacé ensuite par la contrebasse -, piano et batterie appelée *drums.* Une pulsation syncopée en constitue le soutien rythmique. Il s'enrichit bientôt d'une cymbale double, *hi-hat,* actionnée par le pied du batteur, d'une grande cymbale, d'une caisse claire munie de ressorts métalliques et de la grosse caisse. La *section mélodique* est constituée d'une clarinette, d'un saxophone soprano, d'une trompette et d'un trombone. On attribue souvent le terme de Dixieland aux groupes de Blancs (ex. : Eddie GORDON), et de *New Orleans* aux groupes de Noirs (ex. : Louis ARMSTRONG).

LE BE - BOP

L'apparition du style *be-bop* ou *bop* commande toute l'évolution du jazz depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. La mélodie est gagnée par le chromatisme et la dissonance. Les instruments acquièrent une grande autonomie, notamment le piano et la batterie qui syncopent les rythmes, alors que la guitare peut être plus mélodique. Parmi les chefs de file de ce style, on peut citer Dizzy GILLESPIE *(Groovin' High, Shaw Nuff, Hot House,* etc.). Les effets de trompette sont incomparables. Un autre pionnier du *be-bop* fut Charlie PARKER, le "Bird" (1920-1955). Il utilise de grands intervalles établis sur les notes d'accords fondamentaux, et crée une manière bien personnelle d'improviser au saxophone alto en faisant appel à des intervalles soit très grands, soit chromatiques, qui font éclater le thème dans tous les registres *(Bird of Paradise, Koko, Ornithology,* etc.).

LE COOL

Issu du *bop*, le *cool* («frais» en anglais) apparaît vers 1950 avec Lester YOUNG (1909-1959), dont la clarinette rejette les effets violents pour adopter un vibrato léger (solo de *Blue and Sentimental).* Le *cool*

rejette les rythmes complexes du *bop*. Parmi les représentants les plus connus, on peut citer Miles DAVIS, Lee KONITZ, Gerry MULLIGAN, les «Brothers», et pour sa recherche d'un style sobre et dépouillé à la fois, John LEWIS, fondateur du *Modern Jazz Quartett* (partitions de *Django, Sait-on jamais, Concorde,* etc).

LE FREE JAZZ

Apparu vers les années 60, le *free jazz* marque un retour au style d'improvisation tel qu'il était en faveur au début du jazz, mais minimise les structures harmoniques, le thème et les pulsations régulières du tempo. Il a aussi beaucoup utilisé les innovations rythmiques du *swing,* surtout caractérisé par une répartition typique des accents.

LA POP MUSIC - LE ROCK

Née en Californie, la *pop music* est caractérisée par une tournure fréquemment modale de la mélodie, la persistance des deux pulsations régulières sous la polyrythmie, et la manipulation des sonorités par des montages, des mélanges effectués en studio, et l'apport de l'électronique et de l'électro-acoustique (Les Beatles : *Sergent Pepper's).* Mais les structures mélodiques, harmoniques et rythmiques n'y sont pas bouleversées. Les *Beatles* acquièrent dans cette forme une renommée universelle et leur influence dans le monde de la musique de jazz est considérable. Notamment en France, où l'on voit le Français Jean-Michel JARRE adopter le synthétiseur pour ses gravures *Oxygène* et *Equinoxe.* Parmi les plus fameux groupes rock, on peut citer les *Rolling Stones* et les *Who,* créateurs de l'*opéra-rock (Tommy.).*

Comme toutes les formes de jazz, le *rock* a été influencé par le *blues,* qui par ailleurs doit ses développements les plus essentiels à tous les styles de jazz. Dans un groupe rock, la section rythmique acquiert une grande indépendance vis à vis des autres, s'employant à soutenir, reprendre les figures rythmiques de base, de type traditionnel, simples et régulières. Microphones, hauts-parleurs, amplificateurs contribuent à donner plus de décibels aux voix et aux instruments. Les exécutions sont accompagnées d'une mimique qui vise à exprimer visuellement le texte et à entraîner le public dans le courant de frénésie qui court dans l'orchestre. La tendance *punk* qui a eu un certain succès vers les années 70, notamment avec les *Sex Pistols,* n'est qu'une forme simpliste du rock.

Le jazz a exercé une certaine influence sur quelques compositeurs. On en trouve des résonances rythmiques dans l'*Histoire du Soldat* de Strawinsky, *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel, *La Création du Monde* de D. Milhaud, les *Songs for Achille* du musicien anglais Michael Tippett, la *Rhapsody in Blue* de l'Américain Gershwin, etc. Depuis 1960, c'est plutôt la musique de jazz qui adopte les nouveautés des musiques actuelles.

XXX. — SCHÖNBERG, LES DODECAPHONISTES

SCHÖNBERG (1874-1951), né à Vienne (Autriche), étudie presque seul la composition. Après avoir écrit, pour vivre, quelques opérettes viennoises que d'autres signent de leur nom, il se consacre entièrement à la production de ses œuvres, en même temps qu'il enseigne aux Etats-Unis.

Schönberg est le créateur du *dodécaphonisme,* système essentiellement basé sur la succession chromatique de *douze sons* séparés par des demi-tons conjoints, et dont aucun ne joue a priori le rôle important de tonique, de dominante ou de sensible. Chaque son peut devenir le point de départ d'une *série* de sons disjoints — 12 au plus — qui va servir de thème principal à la composition ; d'où le nom de *musique sérielle* donné encore au dodécaphonisme. Ce système détruit donc la notion de tonalité, ainsi que la distinction établie depuis Rameau entre consonances (ex. : accord parfait de do) et dissonances (ex. : accord de 9^e : sol-si-ré-fa-la) ; ces dernières sont alors utilisées fréquemment, sans précaution, c'est-à-dire sans préparation ni résolution.

Schönberg a beaucoup composé. Parmi ses œuvres lyriques, *l'Attente* utilise pour la première fois la série. Sa *Symphonie de chambre* emploie la «note parlée» qui, précise Schönberg, «donne la hauteur marquée à l'attaque, mais l'abandonne aussitôt par une chute ou une montée de son...». *Pierrot Lunaire* est un mélodrame pour cinq instruments et voix parlée. Le *Sprechton* ou *Sprechgesang,* la *note parlée* donne à l'attaque la hauteur exacte mais l'abandonne aussitôt par une chute ou par un ascension du son, c'est-à-dire par *glissando.* Le jeu du piano se rencontre aussi chez Bartók et chez Strawinsky. *Verklärte Nacht (*La Nuit transfigurée) s'inspire de *Tristan et Isolde* de Wagner pour le style. Les *Cinq Pièces pour orchestre* sont d'une riche palette instrumentale. Les *Variations pour orchestre,* une des œuvres les plus jouées du musicien, sont bâties sur la série : si bémol - mi - fa dièse - mi bémol - fa - la - ré - do dièse - sol - sol dièse - si - do, qui est exposée par les violoncelles.

La partition pour piano la plus remarquable est constituée de *Trois pièces.* Le clavier offre des effets de résonances harmoniques obtenues par un toucher léger. Enfin, les *Cinq pièces pour piano* constituent une sorte de catalogue des différentes manières d'utiliser la série dodécaphonique.

Alban BERG (1885-1935) a écrit un opéra, *Wozzeck,* qui est un des sommets de l'art lyrique moderne. Le personnage central emprunté au drame de Büchner, le soldat Wozzeck, est entouré d'êtres qui le bafouent : une femme, *Marie,* la mère de son enfant, qui le trompe avec un *Tambour-major,* cynique et méchant ; son *Capitaine*, qui le tourne sans cesse en dérision ; enfin, le *Docteur* au service duquel il s'est mis pour arrondir sa maigre solde et qui, par ses propos et ses allusions, va le pousser au crime et au suicide. La partition oppose sans cesse la désespérance de Wozzeck et de Marie, au cynisme sarcastique et

à la cruauté des autres personnages. C'est un drame expressionniste aussi bouleversant que *Boris Godounov* ou que *Pelléas et Mélisande.* Le *Concerto pour violon* est construit sur l'accord en quintes des cordes d'un violon. On rencontre dans les développement un air populaire de Carinthie, un *laendler*, qui rappelle le style d'une tyrolienne.

Anton WEBERN (1883-1945) s'est initié au dodécaphonisme avec Schönberg et Berg. Une trentaine de ses partitions sont écrites avec une volonté systématique de ne rien emprunter au système tonal. Les *Variations pour orchestre* (1940) sont une des œuvres maîtresses du dodécaphonisme. Ici, la série est composée de trois fragments de quatre sons chacun, le premier joué par la contrebasse, le second par le hautbois, le troisième par la trompette. La *Symphonie* (1928) est une féerie de couleurs instrumentales. Le *Quatuor* (1930) pour violon, clarinette, saxophone ténor et piano est caractéristique de la sobriété et de la rigueur auxquelles peut atteindre le contrepoint sériel sous la plume de Webern.

Les *Variations pour piano* (1936) présentent un long motif de dix-huit mesures suivi de variations. Aux voix, Webern destine entre autres partitions des recueils de lieder : *Gleich und Gleich* offre, dans les premières mesures, un raccourci saisissant de la manière personnelle avec laquelle le musicien se sert de la série. Les *Six lieder* sont accompagnés par la clarinette, la clarinette basse, le violon et le violoncelle. Il y manie de manière originale les matériaux sonores, recherchant toujours la meilleure *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres) et cette notion nouvelle d'*espace sonore* où tous les éléments musicaux se trouvent soumis au principe fondamental de la série.

Luigi DALLAPICCOLA (1904-1975) montre une prédilection pour les voix. *Volo di notte* (Vol de nuit, 1940) s'inspire de Saint-Exupéry. Partition émouvante, dont l'action oppose le sentiment du devoir à celui de la révolte contre une société inhumaine, où le musicien fait un usage habile du dodécaphonisme sans se détacher complètement du système tonal. Le *Canti di Prigionia* (Le Chant du Prisonnier, 1941) est écrit pour chœurs et orchestre ; le texte latin rapporte successivement la *Prière de Marie Stuart,* l'*Invocation à Boèce* et le *Dernier message de Savonarole ;* la musique y associe avec habileté et grandeur le sériel et le modal.

Ulisse (1968) est un opéra où le musicien propose en dix tableaux une évocation plus psychologique qu'historique du héros d'Homère. Le tableau le plus émouvant est celui où Ulysse, seul avec lui-même, cherche dans la présence de la mer le sens profond de la vie.

Le *Concerto pour la nuit de Noël* (1956) est une œuvre d'une très grande originalité dans la polyphonie. Il montre avec quelle souplesse et quel lyrisme Dallapiccola sait exploiter, sans esprit de système, les possibilités lyriques ou dramatiques de la série. De plus, toute son œuvre est imprégnée d'un sentiment profond de générosité : « Je considère l'homme, même de nos jours, nous a-t-il dit, comme important. C'est pour cette raison que je n'ai et n'aurai jamais honte d'écrire de la musique humaine.»

Le Suisse Frank MARTIN (1890-1974) utilise occasionnellement le système sériel. Le *Vin herbé* (1941) est composé sur le thème du Roman de Tristan et Yseult, et réunit douze voix mixtes, sept instruments à cordes et un piano, ensemble jouant, selon le musicien, «le rôle du décor dans une pièce de théâtre.» Les plaintes d'Yseult et le monologue de Tristan en sont les plus belles pages.

Golgotha (1948) est un oratorio qui prouve qu'une forme déjà ancienne, née à la fin du XVI[e] s., peut fort bien s'accommoder d'un langage moderne. Au nombre de ses compositions instrumentales figurent parmi les plus souvent jouées : deux brillants *Concertos pour piano* ; une *Sonata da chiesa* pour orgue et viole d'amour (instrument à cordes et à archet de la fin du XVII[e] s., auquel J.S. Bach a confié des soli dans des cantates et la *Passion selon saint Jean*) ; et l'admirable *Petite Symphonie concertante* (1945) qui s'apparente par son style incisif à la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók.

Parmi les compositeurs qui ont plus ou moins utilisé le dodécaphonisme, on peut citer : — Goffredo PETRASSI, auteur d'un *Coro di Morti,* d'écriture atonale, qui l'a conduit au dodécaphonisme du *Quatuor à cordes* et de plusieurs *Concertos* aux thèmes incisifs. — Luigi NONO ; ses *Incontri* pour vingt-quatre instruments sont rigoureux de forme. Après le dodécaphonisme d'*Il Canto Sospeso* (1956), il s'intéresse à la musique électro-acoustique dans *La Fabbrica Illuminata* (1965), établie à partir d'une voix de soprano et d'une *bande magnétique.* Elle restitue des bruits d'usine et des cris ; la partition est dédiée aux ouvriers de Gênes. *Non consumiamo Marx* (Ne consommons pas Marx, 1969) est une montage de sons électroniques, d'enregistrements et de slogans lancés au cours de manifestations de mai 1968, à Paris.

XXXI. — MUSICIENS FRANÇAIS CONTEMPORAINS

La musique française actuelle est illustrée par un grand nombre de compositeurs. Nous signalons les plus connus ainsi que leurs œuvres les plus jouées, ou celles qui ont fait l'objet d'enregistrements. Toutefois, trois noms de musiciens de valeur incontestable paraissent dominer l'art musical de notre pays : Olivier MESSIAEN (1908) — Henri DUTILLEUX (1916) — Pierre BOULEZ (1925).

OLIVIER MESSIAEN

Le compositeur a enseigné l'analyse des formes et l'esthétique musicale au Conservatoire de Paris, ce qui lui a donné l'occasion de se pencher sur les problèmes touchant son art et d'approfondir les différents styles de compositeurs comme Moussorgski, Debussy, Bartók, Strawinsky et Schönberg. Il y a formé aussi de nombreux musiciens de valeur.

L'œuvre religieuse de Messiaen est importante ; elle range son auteur au nombre des plus grands compositeurs mystiques. Les *Offrandes oubliées,* une œuvre de jeunesse, se ressent encore d'une certaine influence de Debussy ; elle constitue un poème méditatif sur *la Croix, le Péché* et *l'Eucharistie* ; une profession de foi catholique lui sert de préface. *L'Ascension* pour orchestre est en quatre parties : *Majesté du Christ demandant sa gloire au père* - de forme choral joué par les cuivres - ; *Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel ; Alléluia sur la trompette* et *Alléluia sur la cymbale* ; enfin, *Prière du Christ montant vers son Père.* La *Turangalîla - Symphonie* (1948), en dix mouvements, est le commentaire mystique et puissant de ce « chant d'amour » évoqué par le titre en hindou. L'« amour charnel », matérialiste et violent, s'oppose à l'« amour idéal », spirituel et serein. *Saint François d'Assise* (1983) est une vaste suite de *scènes franciscaines* qui constitue un des chefs-d'œuvre de l'art musical contemporain.

Le Réveil des oiseaux, poème symphonique pour piano et orchestre, *Oiseaux exotiques, Catalogue d'oiseaux,* qui rassemble les trilles de l'alouette lulu du Forez aussi bien que les appels en glissandos du courlis cendré de l'île d'Ouessant, *Chronochromie* (1960) pour cordes, vents et percussion, sont des partitions qui offrent un ensemble poétique de combinaisons instrumentales et sans le souci de décrire. Les *Sept Haïkaï* (1962) rassemblent des impressions musicales suggérées par des paysages du Japon, dans lesquels chantent des oiseaux exotiques.

Les *Trois petites Liturgies de la présence divine* présentent une instrumentation originale et colorée, où figurent entre autres un célesta, un vibraphone et un Martenot, instrument de musique électronique capable de rendre le timbre de la plupart des instruments traditionnels, et aussi d'en créer de nouveaux.

Le *Quatuor pour la fin du temps* (1941) porte en exergue : « En hommage à l'ange de l'Apocalypse, qui lève la main vers le ciel en disant : « Il n'y aura plus de Temps ! ». Partition qui invite musicalement à la méditation.

Messiaen a beaucoup écrit pour l'orgue. Partitions plus mystiques que liturgiques. Ce sont soit des méditations, soit des hymnes de gloire, aux registrations originales. En le détachant davantage du déroulement des Offices, il permet à l'orgue une plus grande liberté d'expression. Ce sont : *Le Banquet céleste* ; les neufs méditations de *La Nativité du Seigneur* ; les sept pièces du *Livre d'orgue,* dont la quatrième intitulé *Chants d'oiseaux* s'établit sur le rythme hindou *miçra varna* (une noire suivie d'une triple croche). Les possibilités expressives du piano ne lui ont pas échappé. Citons les *Quatre Etudes de rythmes* comprenant quatre parties : *Ile de feu* dédié à la Papouasie ; *Mode de valeurs et d'intensités; Neumes rythmiques* établis d'après des rythmes du plain-chant ; enfin, *Ile de feu* 2 qui se termine par une sorte de mouvement perpétuel dans le grave du clavier. Les *Visions de l'Amen* pour deux pianos, partition où l'inspiration du musicien suit un rêve mystique, exige du clavier « le maximum de force et de sonorités diverses ». Les *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus,* l'œuvre « la plus achevée » selon son auteur, voit l'amour, la joie et l'extase traduits dans un langage dépouillé et débordant de jeunesse.

HENRI DUTILLEUX

En 1942, Dutilleux écrit *Quatre mélodies* créées par le baryton Charles Panzera ; l'année suivante, une *Sonatine pour flûte.* En 1947, la *Sonate pour piano* le place parmi les musiciens en vue, bien qu'elle ne se réfère pas au système sériel en pleine vogue : aller ainsi à contre-courant témoignait déjà d'une personnalité forte et indépendante qu'allait confirmer sa *Première Symphonie* (1951). Elle compte avec la suivante parmi les meilleures qui aient été écrites au milieu du siècle. En quatre mouvements, elle s'ouvre sur une *Passacaglia* épousant la forme traditionnelle de la variation, dont le thème est exposé dans le grave des cordes. Le *Scherzo molto vivace* est un mouvement perpétuel très dynamique dont le thème est exposé par la petite flûte. L'*Intermezzo* est en forme de lied. Le *Finale con variazioni* débute par un choral suivi de six variations.

C'est aussi de la musique pure, sans intention littéraire ou descriptive, que la *Deuxième Symphonie* (1959) opposant un groupe de douze solistes à un grand orchestre. Dans ses trois mouvements, les instruments sont dispersés, confrontés ou réunis, de manière à produire des associations originales de timbres. En lui donnant le sous-titre *Le Double,* Dutilleux ne l'a pas assorti d'un programme. Ce sont « deux personnages en un seul, l'un étant comme le reflet de l'autre, son Double. »

Les sous-titres *(Incantatoire, Linéaire, Obsessionnel, Torpide, Flamboyant)* donnés aux *Métaboles* (1964) évoquent poétiquement l'atmosphère de chaque mouvement. Le *Concerto pour violoncelle* (1970) porte le sous-titre énigmatique de « Tout un monde lointain », révélant une intention de recréer la richesse, le mystère et le charme des poésies de Baudelaire. En cinq parties *(Enigme, Vertige, Houles, Miroirs, Hymne),* le style rigoureux, la virtuosité des traits n'empêchent pas le lyrisme de se développer librement dans un « monde » de sonorités rares.

En 1977 paraît un quatuor à cordes, *Ainsi la nuit,* suite de sept petits tableaux : *Nocturne 1, Miroir d'espace, Litanies 1* et 2, *Constellation, Nocturne 2* et *Temps suspendu* ; reliés les uns aux autres par des « parenthèses où se trouvent placées, comme des points de repère, des allusions à ce qui va suivre ou à ce qui précède. »

La *Sonate pour piano* offre trois mouvements de caractères bien différents. L'*Allegro con moto* obéit à la structure traditionnelle. Le *Lied* est concis et aéré. Le *Choral et Variations* débute par un choral modal qui fait ensuite l'objet de quatre variations, lesquelles se succèdent dans un ordre classique. C'est la troupe de Roland Petit qui a créé le ballet *Le Loup* (1953) où poésie, rythmes et couleurs s'entremêlent dans une conjonction parfaite.

Curieux de toute innovation, attentif aux démarches actuelles d'un art qu'il sert avec lucidité, Dutilleux recherche avant tout le dépassement de l'humain dans un langage dépouillé de tout artifice et de toute facilité. Un peu à la manière de Dukas et de Ravel, et bien dans la tradition française.

PIERRE BOULEZ

Quelques mots sur les *Concerts du Domaine musical,* issu des *Concerts du Petit-Marigny,* fondés en 1954 par Boulez. Ils ont contribué fortement à faire connaître en France ce qui était alors considéré comme étant des musiques d'avant-garde. Ils nous ont révélé le dodécaphonisme, notamment durant la saison 1960-61 et déjà la musique aléatoire.

Si les premières *Sonates pour piano* de Pierre Boulez sont conçues selon certains principes de la série, la *Troisième* (1956-1963) présente des « absorptions aléatoires », éléments interchangeables ou susceptibles d'être *variés* par l'exécutant. Elle est en cinq mouvement : *Antiphonie, Trope, Constellation, Strophe* et *Séquence* ; l'ordre peut en être modifié. Elle adopte donc une construction *mobile* un peu à la manière des *Klavierstücke* de Stockhausen.

Après avoir épuisé, semble-t-il, les ressources offertes par le système sériel appliqué à la mélodie et au rythme, le musicien les étend dorénavant aux sonorités dans le *Livre pour quatuor* (1949). Les cordes y usent des multiples effets que permet le jeu des doigts et de l'archet dans un ordre et une progression qui mènent à des *séries de sonorités.* Mêmes techniques dans *Polyphonie X,* l'X étant le symbole graphique de « structures qui se croisent. ». *Eclat* et *Eclat / Multiples* (1966-70) constituent de véritables festivals de sonorités nouvelles, fusionnant ou se contrastant, dans un discours toujours conduit avec rigueur.

En musique vocale, *Le Visage nuptial* pour voix et orchestre est une première collaboration avec le poète René Char, qui fut mêlé au mouvement surréaliste. Une troisième donna *Le Marteau sans maître* (1954). C'est un cycle de neuf pièces pour six instruments et voix d'alto. Ce fut sans doute un tournant dans le style de Boulez qui, après cette partition éclairée par une orchestration puissante ou lyrique, semble s'être éloigné du système de Schönberg, lequel est encore sensible dans la troisième partie, *L'Artisanat furieux.*

Pli selon pli, Portrait de Mallamé - emprunte son titre à quelques vers du poète évoquant le brouillard qui, en se dissipant, laisse entrevoir peu à peu les vieilles pierres de la cité de Bruges.

Dans *Eclat, Domaines,* Boulez tend à un élargissement des sonorités ; dans le *Livre pour cordes* (1968), à celui de la polyphonie. *Explosante-Fixe* (1972) voit l'entrée d'un instrument électronique, le *hellaphone* qui « travaille » les sonorités, les faisant « exploser » en de multiples effets originaux.

Ce style est fortement marqué par l'ordre interne qui soutient une discipline implacable de pensée, « hors de laquelle, dit Boulez, on ne peut trouver la liberté. »

AUTRES COMPOSITEURS FRANÇAIS

On connaît Jacques IBERT surtout pour son poème symphonique *Escales* ; pour sa rapsodie *Louisville-Concert* et ses pièces pour piano,

dont *Le petit âne blanc* que tous les élèves de piano ont eu l'occasion de jouer un jour ou l'autre.

ANDRÉ JOLIVET

L'abondante production de JOLIVET (1905-1974) illustre tous les genres, sauf - nous avait-il confié - la musique de film « qui n'offre aucun intérêt pour moi », à une époque où les grands compositeurs comme lui étaient sollicités par les cinéastes. Chacune de ses œuvres, toutes originales et bien écrites, mériterait d'être citée. On ne peut ici que s'en tenir à quelques-unes. *La Vérité de Jeanne* (1956) est un oratorio qui se réfère aux minutes du procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc, enrichies de poèmes de Charles d'Orléans. Les *Trois complaintes du soldat* évoquent la défaite des armées françaises en 1940 en trois volets : *La Complainte du soldat vaincu* avec un thème chromatique plaintif ; celle du *Pont de Gien,* d'allure populaire ; *A Dieu,* récitatif long et poignant.

Parmi les partitions symphoniques, citons les *Cinq Incantations pour flûte,* les *Cinq Danses rituelles,* la *Première symphonie* qui débute par un *Allegro strepitoso ;* la *Deuxième* qui a certains motifs apparentés à la série dodécaphonique ; la *Suite delphique ;* le *Cérémonial pour Varèse* (1968) qui ne fait appel qu'à la percussion.

Ses concertos rivalisent tous d'ingéniosité, avec des sonorités parfois agressives, comme celui *pour trompette,* ou le *Concerto pour piano* qui traite souvent le clavier en percussion. Son *Concerto pour flûte et orchestre à cordes* (1949) offre un large éventail de sonorités et de possibilités expressives de la flûte. Même diversité dans le *Concerto pour basson, cordes, harpe et piano* (1954), le *Deuxième Concertino* (1954) *pour piano et cordes,* le célèbre *Concerto pour ondes Martenot* (1947), le *Concerto pour violon,* où partout le musicien traite les instruments solistes de manière très originale, à la fois dans le sens de la couleur, de la beauté mélodique et de l'expression lyrique et humaine.

HENRI SAUGUET

Henri SAUGUET a fait partie du *Groupe d'Arcueil* patronné par Satie. Son œuvre lyrique la plus connue est *La Chartreuse de Parme,* écrite sur un livret tiré du roman de Stendhal. Le ballet *Les Forains* (1945) se présente comme une suite de tableaux évoquant les numéros du spectacle d'une troupe ambulante. D'autres ballets comme *La Dame aux camélias* et *Les cinq étages,* ses partitions instrumentales comme *Les Visions infernales,* l'expressive *Symphonie expiatoire,* la pittoresque *Symphonie des Saisons* et celle du *Troisième âge* (1970) sont écrits dans un style lyrique et plein d'humour.

Ses nombreuses pièces vocales, où il excelle autant que dans le ballet, empruntent des textes que sa culture et son esprit de finesse sait choisir chez Baudelaire, Eluard, Max Jacob *(Les Pénitents en maillot)* et Louise de Vilmorin *(Mouvements du cœur).*

Sans artifices il atteint à l'éloquence, au pathétique comme à l'ironie. Sans concession non plus aux systèmes quels qu'ils soient : « Je suis, nous a-t-il dit, un indépendant. Je n'aime pas les systèmes. Je n'ai pas de genre. Je cherche à être vivant. »

Marcel LANDOWSKI : ouvrages lyriques : *le Rire de Nils Halérius,* qui met avec humour en scène un philosophe à la veille de sa mort ; *le Fou,* crée à Nancy en 1956 ; *Concerto* pour flûte en trois parties (Espace, Nuit, Cœur) ; suite du *Petit Poucet ;* symphonies. — Jean LANGLAIS : *The Deum, Paraphrases grégoriennes.* — Daniel LESUR : *l'Annonciation, le Cantique des Cantiques ; le Bal du Destin,* suite symphonique ; *Suite française ; Concerto da camera ;* nombreuses partitions de musique de chambre, dont *Interlude* pour quatre cors, *Suite, Aubade* pour trompette et piano. — Raymond LOUCHEUR : *Rhapsodie malgache* qui utilise des thèmes du folklore de Madagascar ; *Hop-Frog,* ballet évoquant avec humour les cocasseries d'un bouffon ; *En Famille,* sextuor pour clarinettes.

Serge NIGG, disciple de Ravel, puis de Schönberg : *Timour,* mouvement symphonique teinté d'orientalisme grâce aux modes employés ; *Perséphone,* mélodrame ; *Fulgur,* suite symphonique ; *Pour un poète captif,* poème symphonique ; concertos, sonates ; pièces pour piano. — Jean RIVIER recherche dans ses œuvres la solidité de la construction : *Psaume LVI,* ample et solennel ; comédie musicale : *Vénitienne ; Ouverture pour un Don Quichotte,* qui emprunte au jazz quelques-uns de ses effets.

Henri TOMASI (1901-1971) : répertoire lyrique particulièrement important : *Don Juan de Manara, l'Atlantide,* d'après le roman de Pierre Benoît ; *Sampiero Corso, le Triomphe de Jeanne ;* nombreux ballets : *Féerie laotienne ; Vocero,* évoquant les chants des pleureuses corses ; *Tam-Tam ; Suites symphoniques.* Il a écrit de nombreux concertos dans un style net, clair, d'une grande imagination rythmique et instrumentale. Ceux qui obtiennent toujours une grande faveur des solistes et des publics sont destinés au hautbois, au basson, au saxophone et surtout à la trompette. Remarquablement coloré est aussi le *Concerto pour flûte et orchestre.*

MARTINU (1890-1959), d'origine tchèque ; œuvres lyriques ; *la Bagarre,* ballet évoquant l'arrivée de Lindberg ; *Concerto da camera ;* des *Quatuors à cordes,* imprégnés de sève populaire ; une *Sonate pour clavecin* en trois mouvements enchaînés où s'opposent souvent des accords parfaits brisés et des traits en secondes ; une *Toccata e due Canzoni,* qui rappelle par son inspiration folklorique, l'origine tchèque du musicien avec l'emploi fréquent de la *tierce mineure descendante ;* sept *Quatuors à cordes* de même inspiration et écrits avec de plus en plus de simplicité ; trois *Sonates* pour piano ; de nombreux opéras et mélodies.

MIHALOVICI, d'origine roumaine : œuvres lyriques : *Phèdre, l'Intransigeant Pluton ; ballets ; quatuors* dont certains se ressentent de son admiration pour Bartók ; les *Variations* pour cuivres et cordes

épousant les formes classiques du choral, du scherzo et de la sonate ancienne ; *Concerto pour violon ; Sonate pour violon et piano,* etc.

Alexandre TANSMAN, d'origine polonaise ; nombreuses partitions de tous genres : *la Nuit Kurde,* œuvre lyrique ; *le Serment,* oratorio ; symphonies ; *Danses polonaises ; Arabesque, Etudes, Novelettes pour piano.* L'*Hommage à Erasme* s'ouvre sur une fanfare et se termine sur une émouvante *Epitaphe.* Son style rassemble des traits propres au folklore polonais et une facture polyphonique proche de celle de Ravel et de Strawinsky.

XXXII. — LA MUSIQUE A L'ETRANGER

BELGIQUE

César FRANCK et son disciple LEKEU ont exercé de leur temps une grande influence sur leurs compatriotes. Plus tard, ce sera le tour de Peter BENOIT, de Léon DUBOIS et de Jean BLOCKX. Parmi leurs successeurs, on relève les noms de : Jean ABSIL, qui écrit des symphonies, de la musique de chambre, de délicieuses cantates pour voix d'enfants, dont *le Cirque volant.* — Arthur HOEREE, réputé par ses *Chorégraphies* et surtout par son beau *Septuor.* — Marcel POOT, dont les partitions telles *l'Ouverture joyeuse* et *Jazz-music* ne manquent pas de verve. — Willem PELEMANS, auteur d'un drame lyrique, *Floris et Blanchefleur,* d'un conte musical plein de fraîcheur, *le Petit soldat de plomb,* ainsi que de plusieurs concertos. — Raymond CHEVREUILLE, dont les partitions se rattachent souvent à des événements ou des émotions vécues (*Symphonie des souvenirs, Evasions).*

D'autre part, Schönberg n'est pas sans avoir marqué Désiré PAQUE (1867-1939), André SOURIS, auteur des *Comptines,* des *Rengaines,* Van DURME, élève d'Alban Berg, et Van de WOESTYNE.

SUISSE

Conrad BECK a écrit sept *Symphonies* au langage à la fois audacieux, rigoureux et expressif, où le musicien use de contrastes dans l'orchestration sans jamais tomber dans l'excès ni le système. La *Septième symphonie* est écrite en l'honneur du pape Aeneas Sylvius (1458-1464). Parmi ses nombreux *Quatuors,* on note dans le *Troisième,* dédié à Honegger, une double fugue qui est un modèle du genre. Les *Sonatines* pour violon et piano mériteraient de figurer plus souvent aux programmes des récitals.

André MARESCOTTI utilise le langage sériel dans son *Concerto pour piano et orchestre* (1956), les cordes et les bois présentant la série au début du premier mouvement. Il est l'auteur des *Trois concerts carougeois,* de belles cantates, et d'un *Traité d'orchestration* qui fait autorité.

CANADA

Formé par d'éminents professeurs dans les Conservatoires de Montréal et de Québec, ainsi que dans les Ecoles étrangères, la jeune école canadienne compte de nombreux compositeurs. Citons entre autres Ernest MACMILLAN, auteur d'œuvres symphoniques et chef d'orchestre réputé. — Claude CHAMPAGNE, descendant d'une famille parisienne, dont les œuvres populaires sont la *Suite Canadienne* et la *Symphonie gaspésienne,* toutes deux inspirées par le folklore de la province de Québec. — Clermont PEPIN, qui a travaillé au Canada avec Claude Champagne et en France avec Honegger et Messiaen, connu grâce à sa partition d'*Alice au pays des Merveilles* et à son poème symphonique *Kaléidoscope.* — Gilles TREMBLAY : *Jeux de solstices ; Fleuves.*

ALLEMAGNE

Paul HINDEMITH (1895-1963) s'intéresse aux courants nouveaux, au dodécaphonisme en particulier. Mais il utilise toutes les techniques nouvelles : polytonalité, polyrythmie, atonalité (suppression de toute tonalité), dans ses œuvres ; des opéras : *Cardillac, Hin und Zurück* (Aller et retour) ; des poèmes symphoniques (*Nouvelles du jour*) et des *Concertos* pour alto ou pour viole d'amour. Toutefois, la rigueur de la forme demeure un de ses soucis majeurs.

Carl ORFF (1895-1982) est surtout connu par les *Carmina Burana,* cantate d'inspiration «païenne», écrite avec une simplicité dans la déclamation et dans le matériau mélodique et rythmique. Les *Catulli Carmina* et le *Trionfo di Afrodite* complètent cette trilogie où la percussion et les vents jouent un grand rôle.

La musique allemande contemporaine est très riche de musiciens de valeur. On ne peut évoquer ici que les noms de : KLEBE, auteur lyrique. — KOENIG, qui compose beaucoup de musique électronique. — Peter RONNEFELD, ancien élève de Messiaen. La tendance actuelle, chez certains, est de retourner à l'expression des grands romantiques allemands en utilisant des moyens modernes d'instrumentation et de forme.

ANGLETERRE

A la suite d'Edward ELGAR (1857-1934), auteur de *Cantates* dont les sujets sont empruntés à l'histoire de son pays, Benjamin BRITTEN est le plus populaire des compositeurs anglais. Ses opéras *Peter Grimes* et *Billy Budd* marquent un retour à la forme traditionnelle ; ses *Variations* sur un thème de Purcell démontrent un solide métier. — Malcolm ARNOLD est l'auteur de concertos, de musique de chambre et de musique de film (*Le Pont de la rivière Kwaï*).

ESPAGNE

La musique espagnole a de tout temps puisé ses sources dans le domaine populaire. ALBENIZ (1866-1909) compose d'abord des œuvres lyriques, dont *Pepita Jiménez,* et des partitions de piano, dont *Iberia.* — GRANADOS (1867-1916) écrit un opéra, *Maria del Carmen,*

et surtout les *Goyescas,* suite pour le piano inspirée des scènes du temps de Goya (1746-1828), peintre espagnol. — Manuel DE FALLA (1876-1946) est justement célèbre par son opéra *la Vie brève,* par *les Tréteaux de Maître Pierre* qui évoquent le chevalier errant Don Quichotte, héros du roman de Cervantès, et son ballet *L'Amour sorcier* où les cloches du matin se mêlent aux chants âpres des Gitans ; signalons encore les *Nuits dans les jardins d'Espagne* et le *Concerto pour clavecin.*

ITALIE

RESPIGHI (1879-1937) est célèbre par les pittoresques *Fontaines de Rome* et les *Pins de Rome.* Ses *Danses anciennes* et *Airs de luth* plient leurs courbes gracieuses à des rythmes désuets. —PIZZETTI, en plus de ses opéras, est l'auteur de *Quatuors à cordes,* d'un *Prélude à Œdipe-Roi* et du remarquable *Concerto dell'Estate.*

MALIPIERO destine à la scène les singulières *Sette Canzoni,* le grandiose *Jules César* et l'émouvant *Saint François d'Assise.* Il affectionne les oppositions de couleurs dans ses *Symphonies.* — CASELLA, dont les deux principales *Symphonies* s'appellent *Italie* et *Pages de Guerre,* et PETRASSI (*Chœur des Morts, Concerto)* ne manquent pas de demeurer l'un et l'autre attentifs aux tendances nouvelles.

TCHECOSLOVAQUIE

L'école tchèque est dominée par les noms de SMETANA (1824-1884), auteur de l'opéra-comique célèbre *La Fiancée vendue ;* de DVORAK (1841-1904), connu par ses seize *Danses slaves,* ses quatuors et ses symphonies, la plus jouée étant la *Symphonie du Nouveau Monde ;* et de JANACEK (1854-1928) dont l'opéra *Le Renard Fine-Oreille* fait parler aux animaux le langage des hommes. Sa *Sinfonietta* «chante l'homme tchèque».

HONGRIE

Après LAJHTA (1892-1963), auteur de neuf symphonies imprégnées du folklore hongrois, KODALY (1882-1967) s'en inspire aussi dans les *Psalmus hungaricus* et les célèbres *Danses de Marosszek* écrites à l'origine pour le piano, auquel il consacre, entre autres partitions, de primesautières *Danses enfantines.*

En Norvège, GRIEG est célèbre par ses *Danses norvégiennes* et *Peer Gynt.* — SVENDSEN écrit des rhapsodies et des mélodies.

Le Finlandais SIBELIUS (1865-1957) est un compositeur de renommée mondiale. Ses sept *Symphonies* constituent la partie la plus importante de son œuvre ; le cycle de *Lemminkäinen* est dédié à la gloire de son pays, tandis que la *Valse triste* est la mélancolique évocation d'une fête d'où l'exubérance est exclue.

POLOGNE

LUTOSLAWSKI s'intéresse d'abord au folklore de son pays *(Chansons de Noël).* Ses *Jeux vénitiens* laissent un choix d'éléments au chef d'orchestre ; la *Musique funèbre* et le *Livre pour orchestre* sont plus traditionnels. — Célèbre grâce au *Thrène pour les victimes d'Hiroshima,* PENDERECKI écrit également de la musique électronique *(Psaume)* ou bien utilise divers objets sonores : sifflet, sirène d'alarme *(Fluorescences).* La *Passion selon saint Luc,* établie sur une série dodécaphonique, offre une très grande variété de sonorités et jusqu'à des rires et des cris.

RUSSIE

L'école russe actuelle, extrêmement vivante, se situe dans le prolongement de celle du XIX[e] siècle, dont elle garde les caractères essentiels : musique d'essence populaire, destinée au peuple, et fermée aux écoles purement intellectuelles. Après RACHMANINOV (1873-1943), dont le *Prélude en ut mineur* et le *Deuxième Concerto pour piano* sont fort connus, après MIASKOVSKI, auteur de la symphonie *Léningrad,* PROKOFIEV (1891-1953) paraît être un des plus doués de sa génération ; son opéra-bouffe *L'Amour des trois oranges,* son opéra *le Joueur,* son ballet *Chout,* enfin ses remarquables *Symphonies* et ses *Sonates* sont des œuvres d'une étonnante richesse d'écriture et d'une sensibilité qui ne se livre pas facilement.

KHATCHATURIAN est l'auteur d'un beau *Concerto pour violon,* de la suite *Gayaneh,* de *Symphonies* qui sont des images sonores et vibrantes de son Arménie natale. — CHOSTAKOVITCH est l'auteur d'un opéra d'après Gogol, *Le Nez ;* de *Lady Macbeth,* encore appelé *Katerina Izmaïlova,* du nom de l'héroïne ; d'un ballet, *Le clair Ruisseau ;* d'un vaste fresque sonore, *Le Chant des Forêts,* qui est un hymne à la Nature et au Travail ; enfin, de 15 symphonies, dont la septième est appelée de *Léningrad* (1941) ; le finale de la dixième est particulièrement brillant.

AMÉRIQUE

L'Ecole américaine est influencée par les grands compositeurs étrangers qui ont vécu encore aux Etats-Unis : Bartók, Hindemith, Strawinsky, Milhaud ; comme aussi par VARÈSE, né à Paris, compositeur d'avant-garde, auteur d'*Hyperprisme,* d'*Ionisation,* ainsi que par Ernest BLOCH, né à Genève, auteur de *Schelomo,* rhapsodie pour violoncelle et orchestre, et de la symphonie *Israël.*

Les principaux musiciens sont : IVES, symphonie *Holidays.* — POWEL, suite *A set of Three,* sur des airs populaires de Virginie. — PISTON, Suites symphoniques, concertino et *Quatuor.* — STILL, qui s'inspire du folklore noir dans sa *Symphonie afro-américaine.* — GERSHWIN (1898-1937), célèbre pour sa *Rhapsodie in Blue* et *Un Américain à Paris.* — MENOTTI, qui a écrit des ouvrages lyriques, entre autres *le Médium, le Téléphone* (opéra-bouffe), *Amahl et les Visiteurs de la nuit,* et *Maria Golovine.*

XXXIII. — LES MUSIQUES ACTUELLES

Comme les sciences, la littérature et les autres arts, la musique est en évolution constante. Mais notre époque, plus que toute autre, est celle des bouleversements rapides et profonds.

LES MATÉRIAUX NOUVEAUX

Le développement considérable de l'acoustique a permis de trouver de nouvelles sources sonores, ouvrant ainsi des voies inédites dans l'orchestration. Un des novateurs dans ce domaine des *matériaux nouveaux* est John CAGE, natif de Los Angeles. Il est un des premiers à se servir de sources électro-acoustiques dans *Imaginary Landscape n° 1* (1939) ; sa *Music for piano* utilise des sons de durée indéterminée, tandis que son *Concerto pour piano et orchestre* laisse la liberté au chef ou aux instrumentistes de choisir l'ordre et le nombre de pages à jouer. — György LIGETI, d'origine hongroise, introduit des *clusters* ou « grappes de sons » dans *Atmosphères* et *Volumina*. — Jean-Pierre GUEZEC (1934-1971) est connu pour sa partition *Successif-Simultané* destinée à douze instruments à cordes — Jean-Claude ÉLOY (né en 1938) est l'auteur de *Faisceaux-Diffractions* rappelant certaines musiques de l'Orient. — Alain LOUVIER (né en 1945) oriente ses recherches vers des manières nouvelles de se servir du piano dans *Etudes pour agresseurs* (1969).

La *musique concrète* part d'un enregistrement préalable de sons et de bruits sur bande magnétique qui sont ensuite modifiés, *manipulés* à l'aide d'appareils électroniques. Pierre SCHAEFFER *(Symphonie pour un homme seul, Bidule en ut)*, Pierre HENRY *(Variations pour une porte et un soupir, Messe de Liverpool)*, François MACHE *(Terre de feu, Volumes)* ont tous utilisé plus ou moins cette musique concrète.

La *musique électronique* produit de nouveaux matériaux sonores à partir de l'électricité. L'un des premiers à la pratiquer fut Edgar VARÈSE (1883-1965) dans le *Poème électronique* destiné à l'Exposition universelle de Bruxelles. Dans ses autres partitions, qui toutes attestent d'un grand talent, il s'attache à sortir des voies traditionnelles. Ce sont : *Amériques, Ionisation, Densité 21,5, Déserts.* — Bruno MADERNA, Ivo MALEC, François BAYLE (Archipel, Murmure des eaux), Guy REIBEL *(Histoires extraordinaires d'Edgar Poe)* sont des adeptes des procédés électroniques de composition.

La *voix* elle-même est appelée à fournir des sonorités inhabituelles à Maurice OHANA *(Syllabaire pour Phèdre)*, Luciano BERIO *(Circles)*. — Michel PUIG *(Messe pour l'Arbresle)*. — Betsy JOLAS *(Quatuor II,* pour soprano et trio à cordes, 1964, « variant insensiblement de l'opposition caractérisée vocale-instrumentale à l'identification absolue»).

LES FORMES NOUVELLES

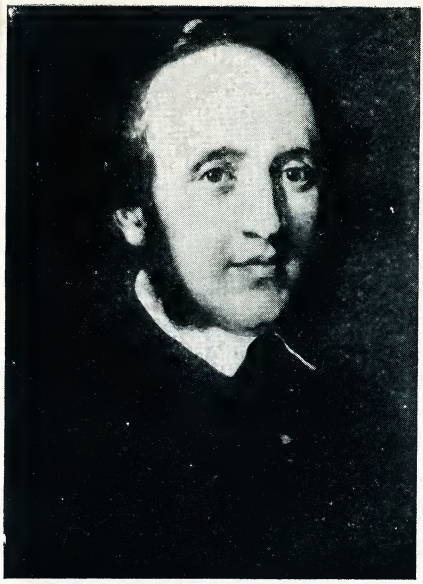
C'est dans le domaine des *formes* que la recherche de la nouveauté est la plus difficile, et très nombreux sont encore les musiciens qui s'en tiennent aux formes classiques ou romantiques.

Toutefois, la *forme aléatoire,* comme la *forme ouverte,* laisse à l'exécutant le choix parmi des *événements musicaux* préétablis ou des *parcours* différents. Après IVES (1874-1954), dont l'influence sur les musiques actuelles s'exerce toujours *(Concord Sonata, Universe Symphony,* etc.), on relève le nom de STOCKHAUSEN (né en 1928), un des chefs de l'Ecole moderne. Dans le *Klavierstück 11,* il laisse au pianiste le soin de choisir, parmi les dix-neuf séquences proposées, celle qui lui convient le mieux selon l'inspiration du moment. Dans *Zeitmasse,* Stockhausen accorde encore plus de liberté aux exécutants puisque le chef, dirigeant par signes, les laisse parfois improviser librement. — Claude BALLIF *(Sonate pour piano, Phrases sur le souffle),* Marius CONSTANT *(Chants de Maldoror, Quatorze Stations),* André BOUCOURECHLIEV *(Archipels, Amers),* Earle BROWN *(Twenty-five Pages, Calder Piece),* Henri POUSSEUR *(Mobile* pour deux pianos), Luis DE PABLO *(Modulos)* ont tous plus ou moins sacrifié à ces formes libres.

Iannis XENAKIS

Elève de D. Milhaud et d'Honegger, Yannis XENAKIS a été pendant douze ans un des collaborateurs de l'architecte Le Corbusier. Dans les techniques de l'écriture musicale, il introduit en 1955 le calcul et la théorie des probabilités *(musique stochastique),* l'ordinateur (série des *ST,* dont *ST*-4 pour quatuor à cordes, 1956), la musique *spatialisée,* où il place les auditeurs au milieu des exécutants *(Terretektorh),* des compositions de *spectacle total,* associant des sons à des images visuelles *(rayons lasers, flashes* colorés diversement - *Persepolis, Polytope de Cluny),* la machine à composer UPIC, la bande magnétique (dans le *Diatope*), etc... « L'oreille n'entend pas, prétend-il, c'est l'intelligence qui entend. » Conception intellectuelle, voire singulière de la musique, qui n'exclut ni une grande sensibilité, une recherche originale de sonorités nouvelles tout à l'opposé de celles d'un Debussy, ni un beau et sincère lyrisme.

Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris
Septembre 1986 Tél. : 42-08-76-83



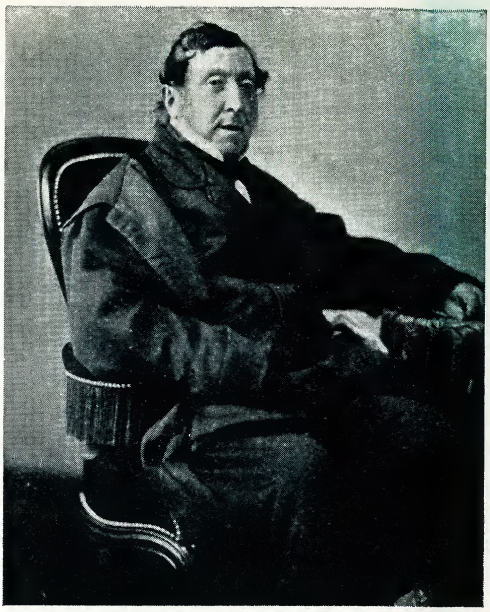
1. Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) - (cl. Viollet).

2. Franz Schubert (1797-1828) - Peinture de Klimt. « *Mes Lieder, c'est moi !* » (Schubert). Jugement exact, malgré l'importance de toutes ses autres œuvres.

3. Robert Schumann (1810-1856) et sa femme, Clara - Daguer. Hambourg, 1850 (cl. McMillan, Londres).
La plupart des œuvres pour piano de Schumann furent créées et répandues dans toute l'Europe et jusqu'en Russie par son épouse Clara Wieck, la plus musicienne des pianistes de l'époque.

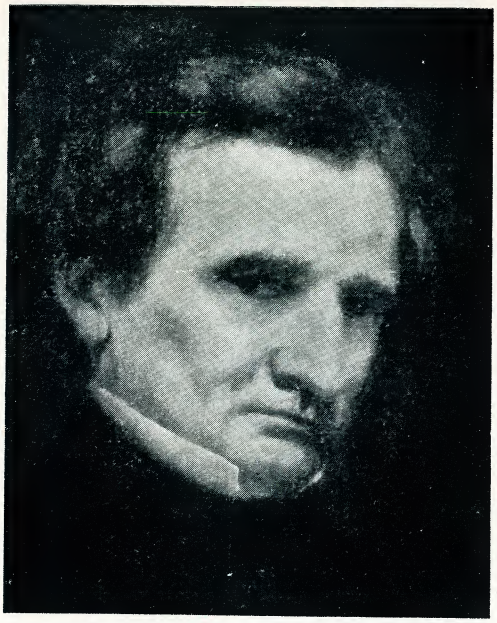
4. Franz Liszt (1811-1886) - Budapest, 1875 (coll. Sirot).
Liszt créa la technique moderne du pianiste virtuose ; faisant tout participer : bras, épaules, dos, musculature, obtenant ainsi des effets de la plus grande ampleur de son.

5. Karl Maria von Weber (1786-1826) - Lithographie contemporaine.

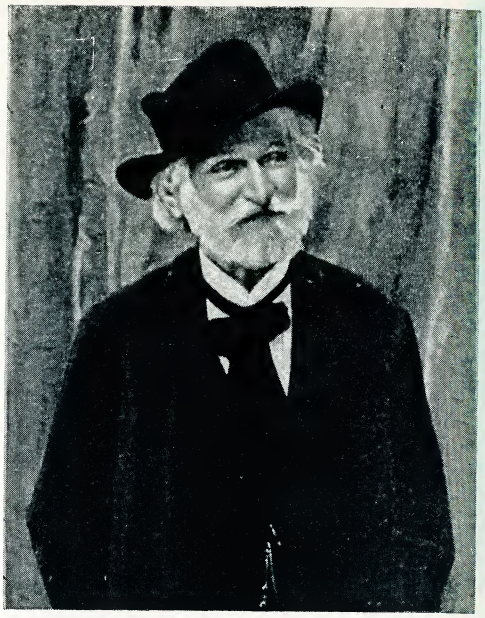


6. Gioacchino Rossini (1792-1868) - Photo Nadar, 1868 (Arch. Photo, Paris).

7. Salle du Teatro alla Scala de Milan - Vue prise de la scène (cl. Viollet).
Un des théâtres lyriques les plus célèbres du monde, véritable conservatoire de la tradition vocale italienne depuis le XVIII[e] siècle. Il fut bâti en 1778 sur l'emplacement de l'église Santa Maria della Scala et agrandi en 1814. Bombardé en 1944, il fut entièrement restauré. Cette salle majestueuse peut renfermer 3 800 spectateurs à l'aise dont 600 debout. Construit par souscription, chaque fondateur reçut une loge ou un certain nombre de fauteuils qui sont souvent restés dans les familles. Les loges, fermées par des rideaux qui s'entr'ouvraient au moment des « grands airs » des chanteurs en vogue, abritaient, pendant le spectacle, de bruyants soupers, usage qui disparut en 1914. On remarque la fosse d'orchestre, entièrement découverte.

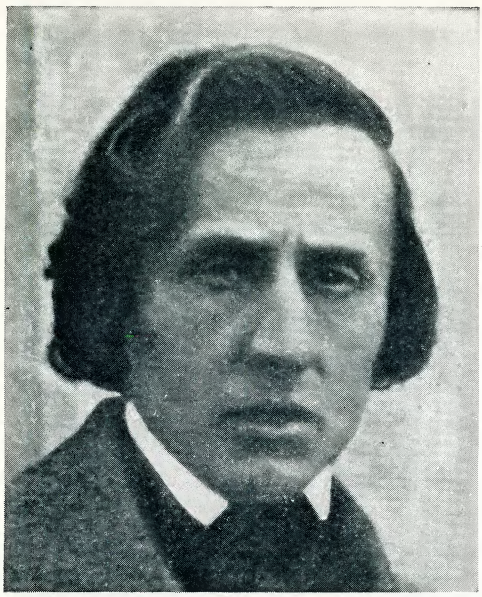


8. Hector Berlioz (1803-1869) - Peinture de Courbet (Arch. Photo, Paris).
« *En éloignant dans certains cas les instruments sonores les uns des autres, on obtient, dans l'effet musical, des modifications qui n'ont pas encore été suffisamment observées* » (Berlioz). De la même constatation, Wagner tirera le maximum et réalisera, dans son théâtre de Bayreuth, une disposition tout à fait révolutionnaire de l'orchestre.

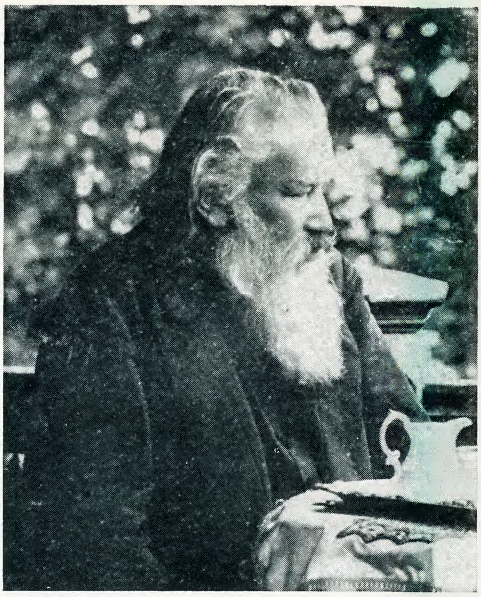


9. Giuseppe Verdi (1813-1901) - Son dernier portrait (cl. Viollet).
Autodidacte, Verdi connut dès le début de sa longue et très glorieuse carrière un succès qui ne se démentit jamais. Né la même année que son redoutable rival Wagner, il souffrit secrètement de l'influence grandissante du « magicien de Bayreuth ». Il finit cependant par évoluer vers les mêmes tendances esthétiques que lui.

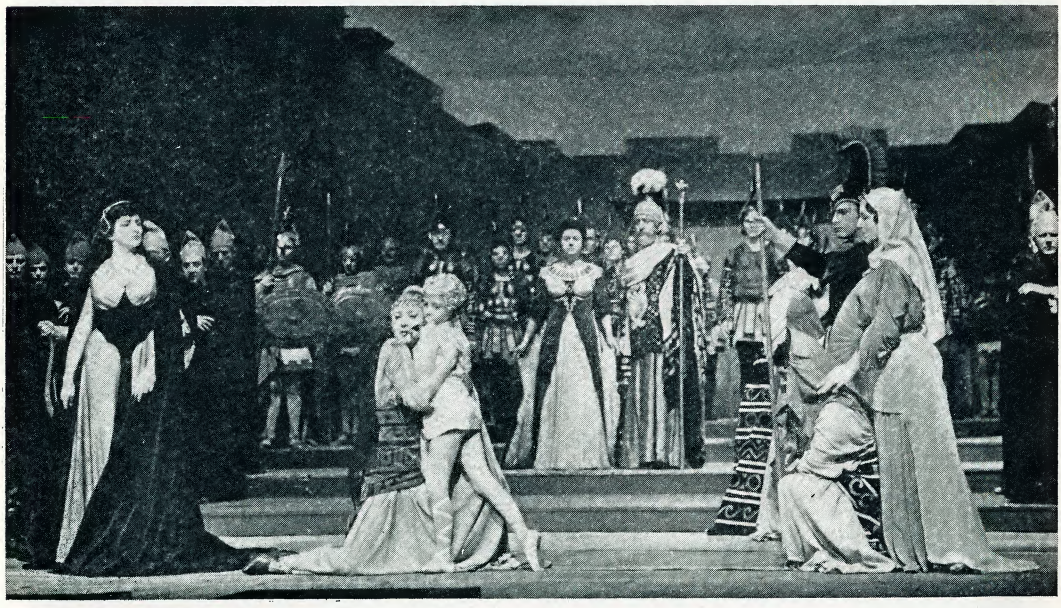
10. *Don Carlos* - Opéra de Verdi, inspiré de Schiller et écrit en 1867 pour l'Opéra de Paris - Teatro alla Scala, 1953 (cl. Piccagliani, Milan).
Acte III. — Le vieux roi d'Espagne Philippe II, solitaire en son palais de l'Escurial, est en proie au plus cruel désespoir. Son propre fils, l'Infant Don Carlos, l'a trahi aux Pays-Bas. La raison d'Etat va forcer Philippe II à condamner à mort Don Carlos et son complice, le marquis de Posa.



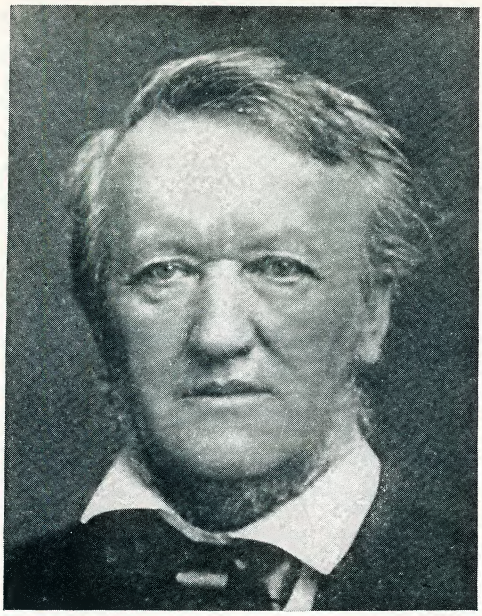
11. Frédéric Chopin (1810-1849) - Daguer. Son visage est ravagé par la phtisie.
« Chopin ne peut déjà plus rien écrire où l'on ne doive forcément, dès la septième ou la huitième mesure, s'écrier : « C'est de lui ! » *On a appelé cela une manière et déclaré qu'il n'en sortirait pas. On en devrait pourtant se montrer reconnaissant. »*
Robert Schumann.
(Ecrits sur la Musique et les Musiciens.)



12. Johannès Brahms (1833-1897) - (coll. Sirot).
Il fut l'ami de Schumann. Sentant sa fin prochaine, ce dernier confia son épouse Clara et ses sept enfants à Brahms qui veilla toujours sur eux. Schumann disait que Brahms était « *le Mozart du XIX*e *siècle* », jugement que l'historien Fétis considérait comme preuve de la folie commençante de Schumann.

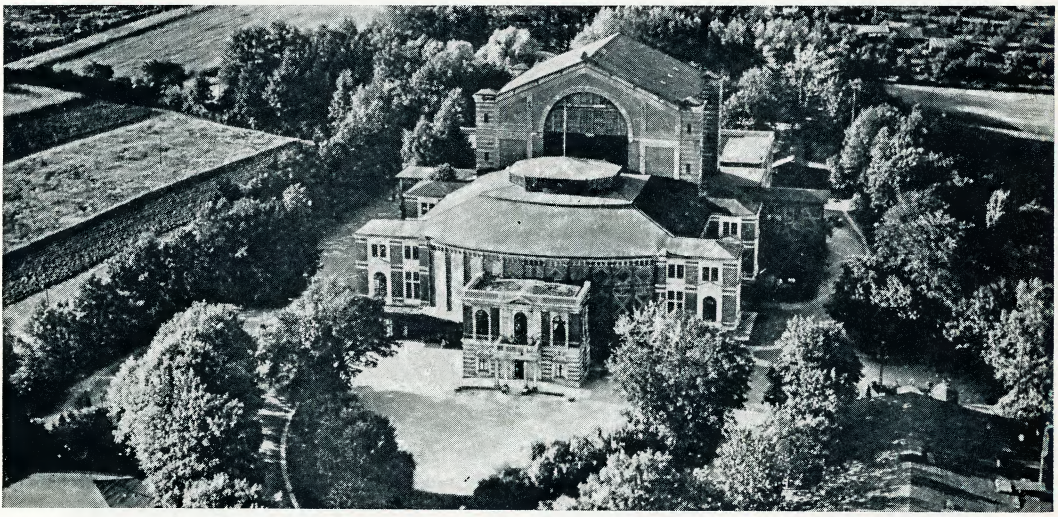


13. *Les Troyens* - Opéra de Berlioz en deux parties - Opéra de Paris, 1961 (cl. Bernand).
Apprenant que Wagner préparait *L'Anneau du Nibelung* et fort ombrageux à l'égard de son concurrent, Berlioz s'avisa de l'imiter. Il chercha donc, lui aussi, un sujet légendaire. Il choisit *L'Enéide* de Virgile, spéculant sur la culture classique du public du temps. Mais l'œuvre ne connut jamais le succès. *Les Troyens à Carthage*, 2e partie du diptyque, furent créés à Paris en 1863. *La Prise de Troie*, la 1re partie, fut présentée en 1890 à Karlsruhe, en Allemagne. L'ensemble, très expurgé, a été repris à l'Opéra de Paris en 1961.



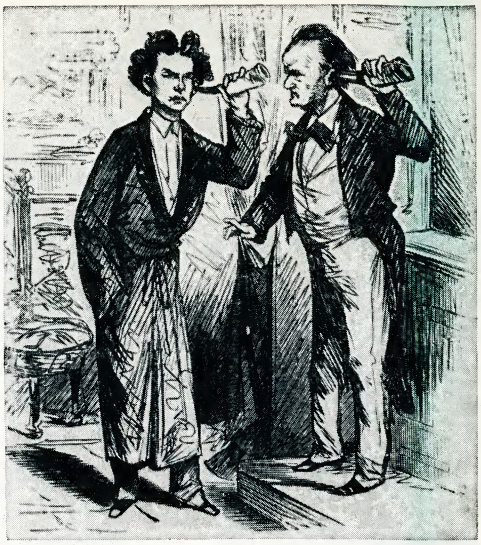
14. Richard Wagner (1813-1883).
« Forgée, telle l'épée de Siegfried, en un métal qui défie le temps, l'œuvre de Wagner rayonne désormais sur le monde, qu'elle a su conquérir de ses accents souverains, de sa beauté, de sa grandeur. A travers la reconnaissance et l'ingratitude alternées des hommes, dans la lumière et la gloire, elle accomplit son destin. Comme les puissants rayons des phares elle balaye de ses feux bienfaisants l'universelle immensité. » (G. Samazeuilh).

15. Louis II de Bavière (1845-1886) - Peinture de Dürck (1864) commandée pour Wagner. Ce roi de dix-neuf ans sauva Wagner et lui permit ses plus grandes réalisations.
« Ne désespérez point ! La lutte contre une masse butée est difficile... Ne perdez jamais votre foi dans l'humanité. Elle apprendra un jour à vous connaître... Et quand, depuis longtemps, nous ne serons plus, votre œuvre exaltera encore les siècles. »
Prophétique message de Louis II à Wagner, 1865



16. Le Théâtre du Festival de Bayreuth, en Bavière, réservé exclusivement à Wagner.
Dès 1865, Louis II voulut à Munich même un théâtre qui permit à Wagner ses réalisations révolutionnaires. Le Roi fit dresser les maquettes d'une construction grandiose, dominant des jardins en terrasses. Mais ce fut seulement en 1875, en pleine campagne, que Wagner put construire, et la simplicité du bâtiment atteste les difficultés financières. Cependant, la salle est un modèle techniquement insurpassé. Wagner se révéla acousticien et architecte novateur : salle disposée en largeur, plafond bas et plat, orchestre enterré, fosse couverte, gradins en forte pente, étages et loges supprimés, le bois comme matériau, scène de dimensions considérables, tout assura, et pour la première fois, la perfection totale de l'audition et de la vision. Le Festival a survécu à son créateur. Venant chaque été, depuis près d'un siècle, des points les plus éloignés du globe, ses auditeurs montrent que Wagner appartient à l'humanité tout entière.

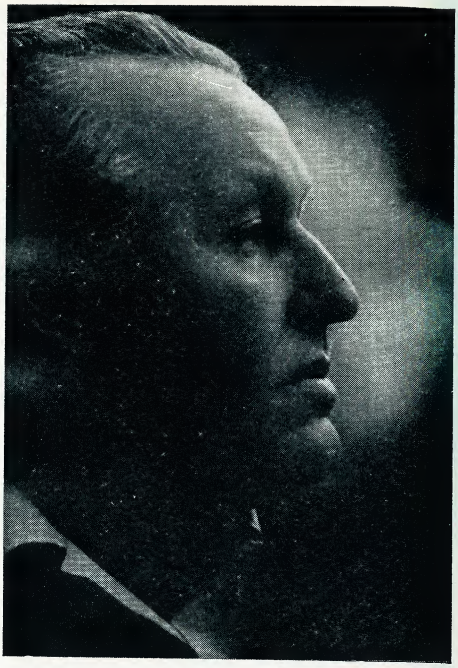
17. Neuschwanstein, en Bavière.
« Le Nouveau Rocher du Cygne » un des « *rêves de pierre* » du roi Louis II, construit en 1869. La décoration de ce palais étonnant évoque tous les sujets wagnériens Wagner y avait un appartement luxueux. Louis II se retirait à Neuschwanstein dans la solitude. Ce fut sa dernière résidence avant sa mort mystérieuse dans les eaux du lac Starhemberg



18. *Dimanche de Carnaval à Munich*
Caricature viennoise.
La scène se passe à Munich, au Palais de la Résidence, dans l'appartement de Louis II de Bavière Munis de cornets acoustiques, le Roi et Wagner écoutent à une fenêtre.
Wagner - *Oui, Majesté, ce sont mes Maîtres Chanteurs !*
Le roi - *Ne croyez-vous pas que ce soit simplement une bagarre dans la rue ?*
Wagner - *Non, Sire, c'est bien mon tapage. C'est à l'Opéra de Vienne. Ils en sont justement à la scène de la bagarre, je le perçois à cent lieues.*

19. *La Walkyrie* - Opéra de Wagner, 2e Soir de *La Tétralogie.* - Bayreuth, 1876. Création.
Acte I. — La hutte de Hunding. Le valeureux Siegmund vient, devant sa sœur Sieglinde, femme de Hunding, d'arracher du frêne l'épée que Wotan, leur père, y avait autrefois fichée, attendant le héros capable de s'en saisir. Plus tard, son fils Siegfried, armé de l'épée, vaincra le Dragon, détenteur de l'Anneau.

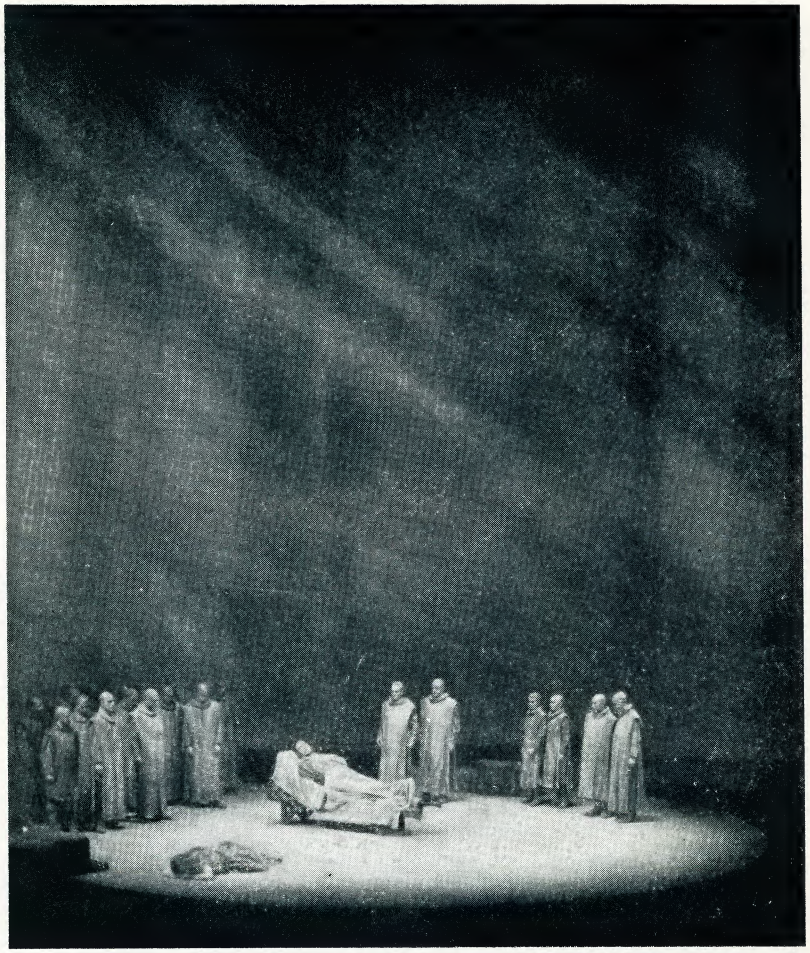
20. Bayreuth - La fosse couverte de l'orchestre.
Wagner créa pour son théâtre une fosse couverte, à étages, profondément enterrée. Il y plaça les instruments de façon à obtenir une sonorité équilibrée. Il la recouvrit d'un tablier rabattant le son vers la scène, le brassant avec les voix des chanteurs et rendant l'orchestre invisible



21. Wieland Wagner - Bayreuth, 1958.
Wagner mort, le Festival de Bayreuth fut dirigé par sa famille. En 1951, ses petits-fils, Wieland et Wolfgang introduisirent dans ce théâtre, volontairement maintenu jusqu'alors dans la vieille tradition d'origine, l'art le plus moderne de la mise en scène. Dépouillement et synthèse des décors, sobriété du jeu, permettent, par l'effacement des éléments visuels, la mise en valeur totale de la musique.

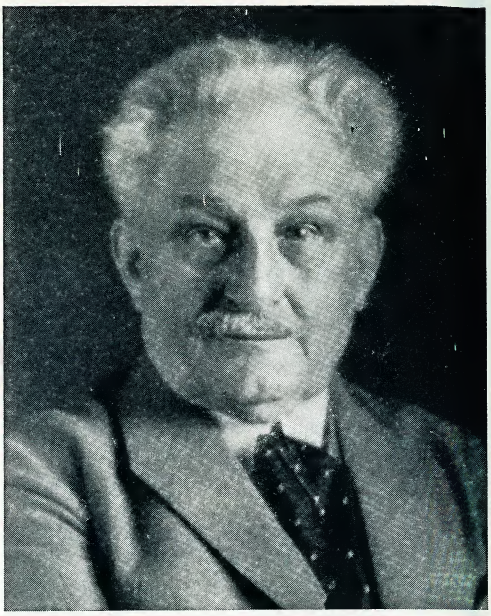
22. *Siegfried* - Opéra de Wagner, 3e Soir de *La Tétralogie*. - Bayreuth, 1954.
Acte III. — Guidé par l'oiseau protecteur, Siegfried a vaincu Wotan, le père des Dieux dont il a brisé la lance. Il arrive au rocher où, entourée de flammes, Brünhilde repose, attendant le héros qui la délivrera. Siegfried l'éveille d'un long baiser. Et la fille des Dieux deviendra une simple femme ; elle abandonnera la cause des Dieux. Que soit rompu le câble des destinées divines! Que commence le Crépuscule des Dieux !

23. *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* - Opéra de Wagner - Bayreuth, 1956.
Acte III. — Les Maîtres décernent le prix à Walter et l'accueillent dans la Maîtrise, lui recommandant de conserver intactes les traditions de l'Art allemand.

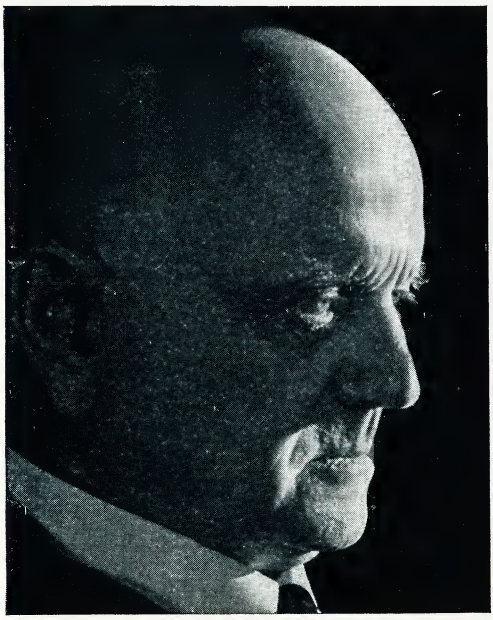


24. *Parsifal* - Dernier Opéra de Wagner (1882) - Bayreuth, 1951.
Acte I Amfortas, roi des Chevaliers du Graal, souffre d'une blessure incurable, en châtiment de sa faute passée. D'Orient, la magicienne Kundry lui a apporté un baume. Epuisée, elle gît à ses pieds Parsifal accomplira la guérison

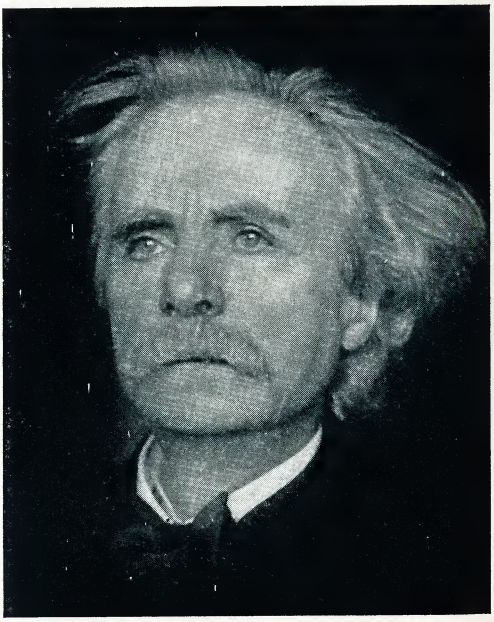
25. Frédéric Smetana (1824-1884).
Dans le royaume de Bohême intégré à l'Empire Austro-Hongrois, c'est la musique qui permit aux Tchèques d'exprimer leur sentiment national. Fondateur de l'École Nationale Tchèque, Smetana composa le charmant opéra *La Fiancée vendue*, un cycle de poèmes symphoniques : *Ma Patrie* dont *La Moldau*, devenu célèbre, et de nombreux quatuors.



26. Leos Janacek (1854-1928).
Compositeur tchèque, il écrivit de la musique de chambre et un opéra populaire, *Jenufa*, qui forme un pendant tragique à *La Fiancée vendue* de Smetana. La déclamation musicale de cet opéra suit de très près l'accent des paroles. Ce fait a entravé les traductions et empêché la diffusion dans d'autres pays.

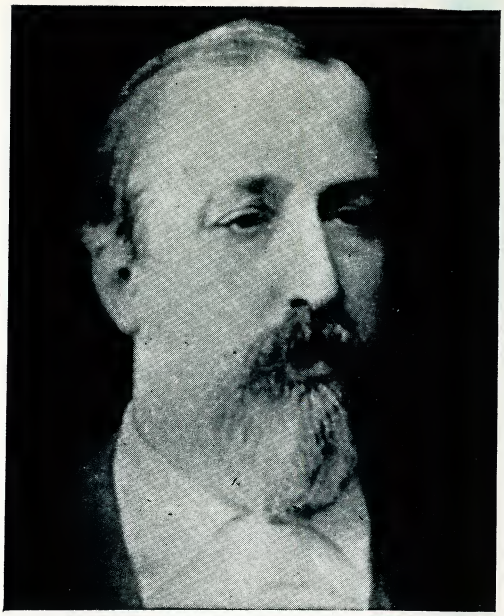


27. Jan Sibelius (1865-1957).
Seul compositeur finlandais d'importance internationale. Ses compositions sont souvent inspirées par l'épopée nationale *Kalevala* et construites sur des thèmes nostalgiques évoquant les larges horizons déserts et couverts de neige de son pays. Elles sont fort jouées en Angleterre. Sa célèbre *Valse triste* est un succès populaire.

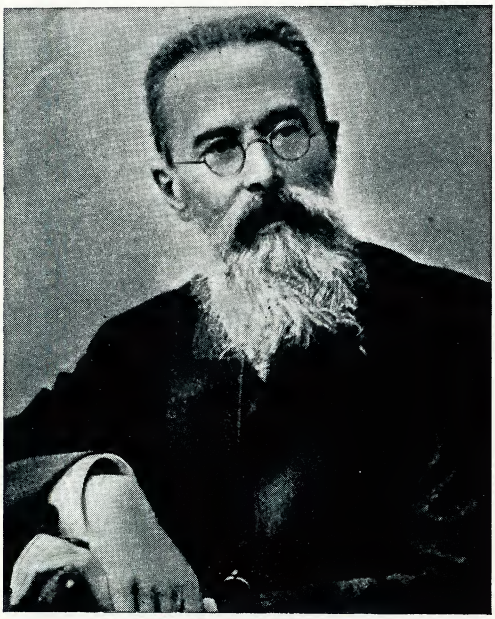


28. Edward Grieg (1834-1907) - Norvegien - (cl. Wilse, Oslo).
Ses œuvres, fines et gracieuses, furent fort appréciées à leur époque et notamment sa musique de scène pour la légende dramatique de Ibsen : *Peer Gynt*, avec ses trolls et ses géants dont il sut décrire le mystère. *La Mort d'Aase*, qui en fait partie, est restée populaire.

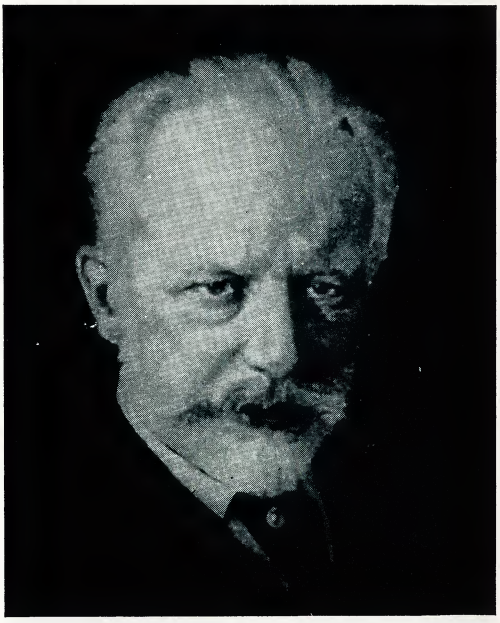
29. Modeste Moussorgsky (1835-1881) - Peinture de Repin (cl. Erlanger).
Membre du groupe russe des *Cinq* qui s'inspirèrent du double courant populaire et religieux, il créa un style de déclamation lyrique pour exprimer la tendresse et la pitié humaines.



30. Alexandre Borodine (1834-1887).
Balakirew l'attira dans le groupe russe des *Cinq*. Il se contenta des formes traditionnelles de l'opéra italien pour son œuvre maîtresse : *Le Prince Igor* dont le sujet est tiré de l'histoire de son pays. Dans ce cadre de la musique occidentale, il réussit à utiliser de nombreux motifs folkloriques russes, obtenant d'heureux effets.



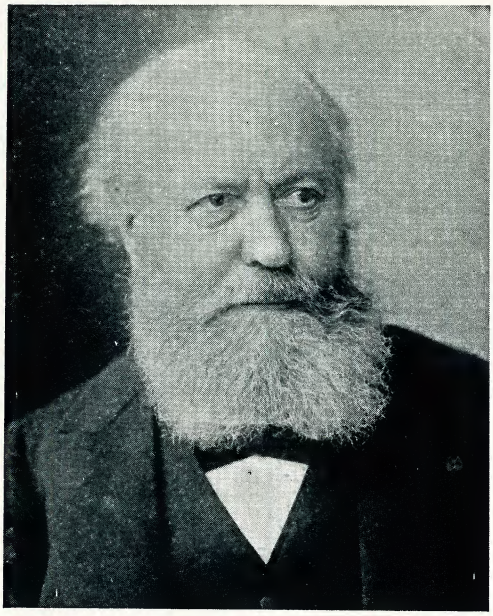
31. Nicolas Rimsky-Korsakow (1844-1908). (cl. Viollet).
Après de sommaires études musicales en marge de sa carrière militaire, il se voua à la composition d'œuvres très riches en couleur, en même temps qu'à l'étude approfondie de la technique musicale. Il écrivit un *Traité d'Harmonie* qui fit école et reste toujours un manuel classique.



32. Pierre Tchaïkowsky (1840-1893) - (cl. Viollet).
A l'opposé des *Cinq*, son style est de facture toute occidentale. Ses symphonies, cédant parfois un peu à la facilité, sont aujourd'hui moins appréciées des connaisseurs que sa brillante musique de ballet, ingénieusement rythmée, parfaitement orchestrée, et qui tient toujours l'affiche.

33. Ballet Classique, dit « ballet blanc » - Opéra de Leningrad, 1962 (cl. Pic).
Au Moyen Age, les danses d'ensemble n'avaient pas le caractère d'un spectacle proprement dit. Au village, on dansait les danses folkloriques traditionnelles, et au château les *ballets de cour*. Du *ballet de cour* naquit au XVII^e siècle le *ballet-divertissement* qui s'introduisit sur la scène des théâtres en guise d'intermède, souvent sans aucun rapport avec le spectacle. Au XVIII^e siècle, sous l'impulsion des Philosophes qui lui reprochaient de rompre l'action du spectacle, le *ballet* devînt un art indépendant. Réglementé par le Français Noverre, illustré par de grands danseurs dont Vestris, le « dieu de la danse », ce nouvel art fut particulièrement prisé à la cour impériale de Saint-Pétersbourg. Il y trouva son épanouissement sous la direction du Français Petipa (1855) dont les chorégraphies du *Lac des Cygnes* et de *Giselle* sont restées classiques.

34. *Boris Godounov* - Opéra de Moussorgsky (1874) - Devant le Kremlin de Moscou, le boyard Boris, appelé par ses pairs, accepte la couronne de Tzar - Opéra de Belgrade, 1958.
Cette œuvre, écrite sur un livret de Pouchkine traitant d'un épisode de l'Histoire Russe, fut revue par Rimsky-Korsakow. Une grande importance y est donnée aux chœurs populaires, qui participent à l'action. L'œuvre trouve les plus émouvants accents humains pour le rôle de Boris, des phrases magnifiques pour la chronique du moine Pimen, pour les scènes de masses, mais pour le reste elle est assez plate d'inspiration.



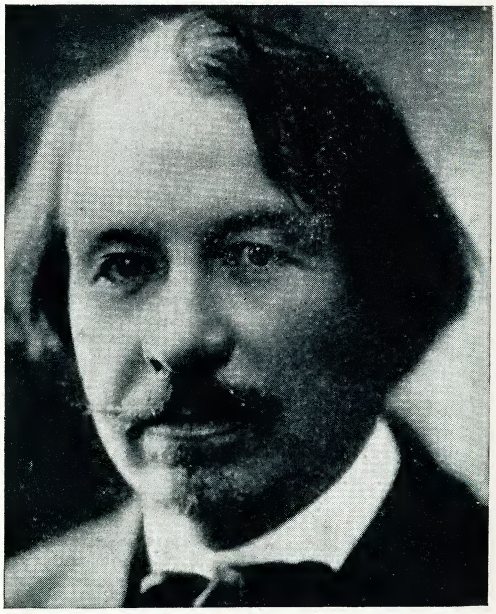
35. Charles Gounod (1818-1893) - Photo Nadar, 1884 (Arch. Photo, Paris).
Il incarna le retour à la tradition française après la vague des « italianisants ». En 1859, son *Faust* triomphe à l'Opéra de Paris que cette œuvre n'a plus quitté : 2 500 représentations.
Fauré et Stravinsky lui ont rendu justice contre toutes les attaques des critiques modernes. Il fut le premier protecteur de Debussy.

36. Georges Bizet (1833-1875).
Il souffrit souvent du reproche de vulgarité qui lui était adressé et auquel il aimait répondre : « *Distingué? Est-ce que Michel-Ange, Shakespeare, Beethoven, Cervantès et Rabelais étaient distingués?* »

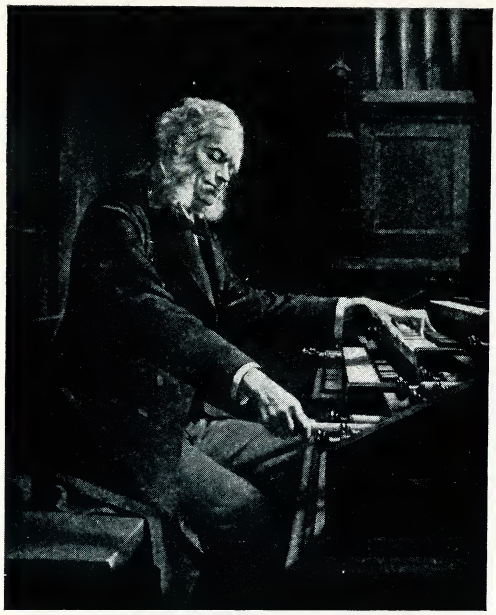
37. *Carmen* - Opéra de Bizet, tiré du roman de Mérimée (1875) - L'opéra français le plus fréquemment traduit et représenté dans le monde - Opéra de Paris, 1961 (cl. Bernand).
Acte I. — Le brigadier Don José a arrêté Carmen à la suite d'une bagarre parmi les cigarières. Il doit l'emprisonner, mais, envoûté par son charme il la laisse s'échapper. Chassé de la Garde, il deviendra contrebandier par amour pour Carmen et finira par la poignarder lorsqu'elle le quittera pour le toréador Escamillo.

38. Première affiche de *Manon*, opéra-comique de Massenet d'après le roman de l'Abbé Prévost - Paris 1884.
Venue à Paris depuis son lointain village, la jeune et jolie Manon Lescaut a rencontré l'amour en la personne du Chevalier des Grieux. Peu après, lasse de la vie en compagnie de ce jeune homme sentimental et pauvre, Manon, fascinée par le luxe des courtisanes, abandonne brusquement son amant pour l'existence facile que lui offrent de riches admirateurs. Après un cruel désespoir, des Grieux a décidé d'entrer dans les ordres. Apprenant cette nouvelle, Manon sent que son amour est plus fort que tout. Elle se rend au séminaire de Saint-Sulpice où des Grieux doit bientôt prononcer ses vœux. Elle réussit, par ses accents pathétiques et ses supplications poignantes, à enchaîner de nouveau à sa vie celui qui ne l'avait jamais oubliée. Ce sera leur perte et rien n'empêchera plus le dénouement tragique. Des Grieux et Manon mèneront dorénavant, en marge de la société, une vie tumultueuse qui aboutira à la déchéance. A l'Hôtel de Transylvanie maison de jeux fameuse, Manon sera prise dans une rafle de police et condamnée à la déportation en Louisiane. Au dernier moment, sur la route qui mène au Havre et à l'embarquement pour l'Amérique, des Grieux accourra pour tenter de la sauver, mais, épuisée par trop de souffrances, elle mourra entre ses bras.
(Les affiches de *Manon* et de *Louise* sont dues à MM. Heugel, Editeurs.)

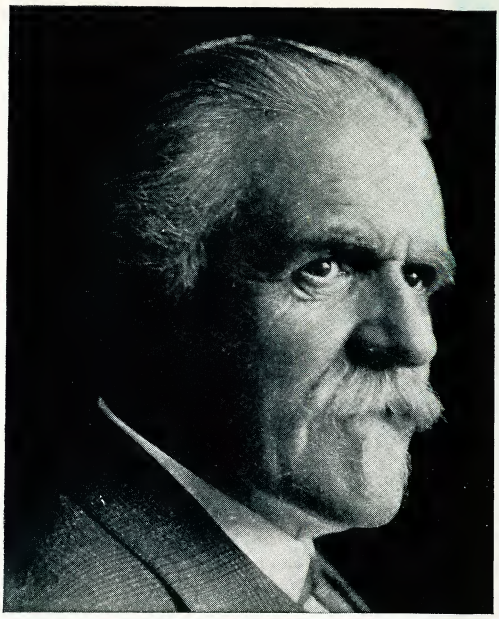
39. Première affiche de *Louise* (1900).
Le sujet populiste et le langage réaliste de cet opéra firent grand scandale à l'époque. Par la suite, il conquit un succès durable et fut souvent traduit et représenté à l'étranger.



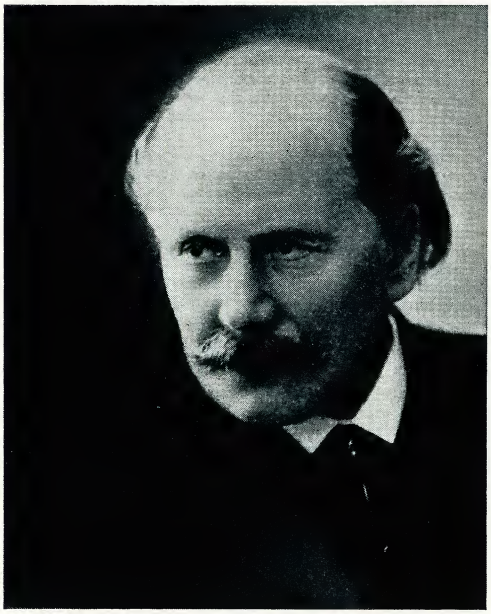
40. Gustave Charpentier (1860-1956).
Disciple de Massenet pour l'écriture, il fut porté par le grand courant naturaliste de la fin du XIX^e siècle et sût traduire en musique le lyrisme caché dans les plus humbles destinées. Dans son « roman musical » *Louise*, œuvre remplie d'humanité, il a évoqué d'un pinceau vigoureux la vie quotidienne du peuple laborieux et l'a illustrée des « cris de Paris ». (cl. Viollet).



41. César Franck (1822-1890) - (cl. Brown).
Surnommé le « Pater Seraphicus » pour sa légendaire bonté, César Franck mena une vie discrète et modeste. Ses *Béatitudes* et ses opéras ne furent présentés qu'après sa mort, mais il fut un grand maître, un chef d'école à l'influence considérable. Après le *Wagnérisme* et avant le *Debussysme*, le *Franckisme* eut longtemps sa place.



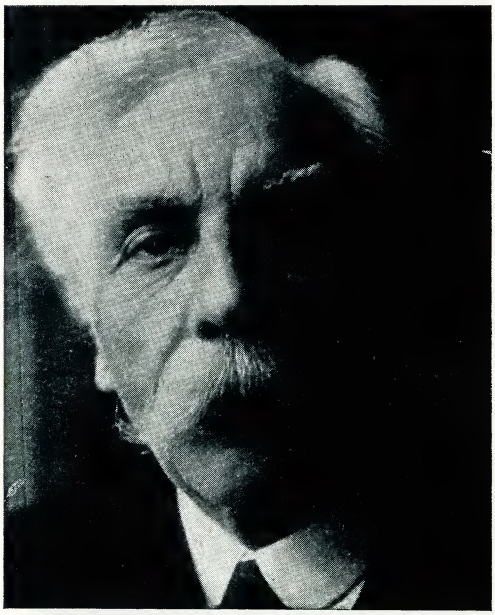
42. Vincent d'Indy (1851-1931).
Le spiritualisme et les hautes exigences morales qui commandèrent toute la vie de d'Indy se manifestèrent dans la rigueur de son enseignement musical, peu propice à l'éclosion de novateurs parmi ses élèves. Ceci ne l'empêcha pas d'ailleurs d'user d'une grande liberté pour ses propres œuvres. (cl. Viollet).

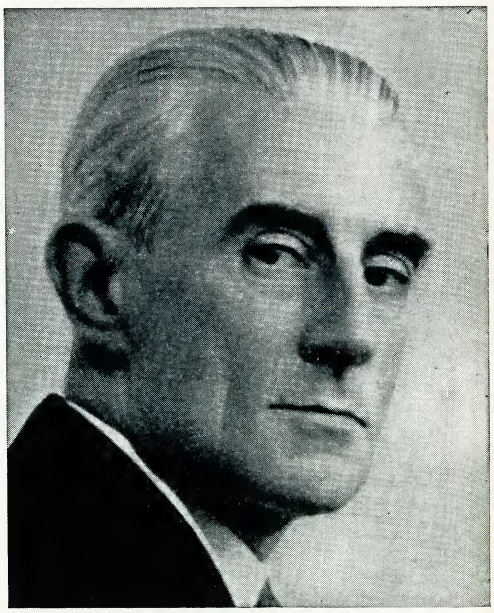


43. Jules Massenet (1842-1912).
Favorisé toute sa vie par le succès, Massenet eut une grande influence et resta le spécialiste de la « mélodie avouée ». Sa musique parfois facile, souvent sensuelle, toujours poétique et sentimentale, évoque la femme, l'amour, les passions humaines en des accents pathétiques. L'orchestration, vive et chaude, reste distinguée.

44. Camille Saint-Saëns (1835-1921) à l'orgue de la Salle Gaveau, à Paris, en 1909 - (coll. Sirot).
Se plaçant à l'opposé de Massenet par son sang-froid et la sévérité rigoureuse de son écriture, il composa néanmoins des œuvres évocatrices, colorées, d'un style clair, d'une certaine virtuosité et d'une certaine puissance orchestrales.

45, 46. Claude Debussy (1862-1918) - Pourville, 1904. Houlgate, 1913 - (cl. Comtesse de Tinan). - Refusant toujours l'étiquette d'*Impressionniste* que l'on continue à tort à lui appliquer aujourd'hui encore, Debussy représente un tournant fondamental et décisif de la musique française. « *Il faut*, écrivait-il, *chercher la discipline dans la liberté et non dans les formes d'une philosophie devenue caduque.* » Debussy aimait la forêt et la mer où « *n'écoutant que le conseil du vent qui passe...* » il cherchait la solitude et le recueillement, loin de ses admirateurs et de ses détracteurs qu'il réunissait dans un même mépris. « *La musique est faite pour l'inexprimable*, disait-il, *je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât.* » Sa mort prématurée a privé le monde d'un génie qui aurait encore eu beaucoup à dire.



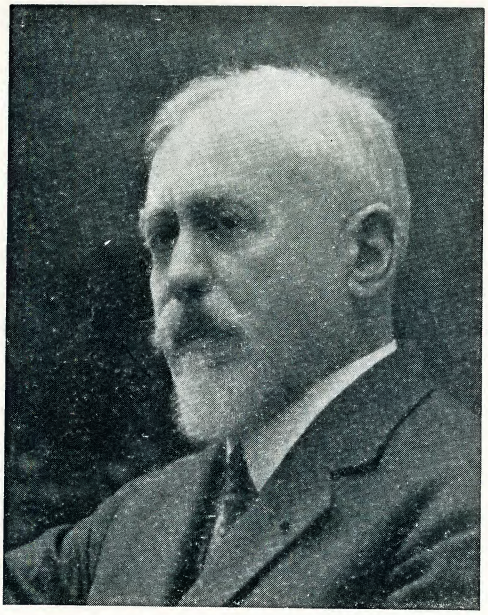


47. Gabriel Fauré (1845-1924).
Avec Debussy et Ravel, il fut l'un des trois prestigieux compositeurs qui libérèrent l'école française du sortilège wagnérien. Parallèlement à son œuvre créatrice, il consacra une grande part de son activité à l'infatigable et généreux soutien des jeunes compositeurs qui cherchaient un langage musical nouveau. (cl. Erlanger).

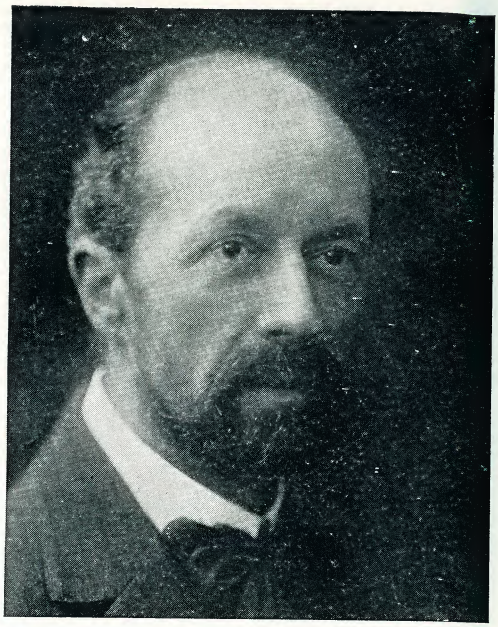
48. Maurice Ravel (1875-1937).
Les injustices flagrantes qui lui furent infligées par les juges académiques lui valurent d'ardents défenseurs allant de son bon maître Fauré au groupe des *Apaches*, composé de musiciens, peintres et écrivains qui l'encouragèrent de leur amitié. De son côté, il soutint courageusement Stravinsky contre ses détracteurs. (cl. Lipnitsky).

49. *Pelléas et Mélisande*, opéra de Debussy sur un texte de Maeterlinck (1902) - Opéra-Comique de Paris, 1959.
Acte II. Devant une fontaine du château, Pelléas et Mélisande s'entretiennent. Soudain Mélisande laisse échapper dans la fontaine l'anneau offert par Golaud, son époux. Un amour chaste et profond s'ébauche entre les deux personnages et la tragédie prend naissance, symbolisée par la perte de la bague. Cet opéra, bafoué et ridiculisé par la critique et par la plupart des musiciens, désavoué par Maeterlinck lui-même qui en souhaitait publiquement la chute, provoqua, par la suite, l'enthousiasme unanime. *Pelléas* pose et résout en musique le problème de la poésie pure. Pierre angulaire de la nouvelle musique française, ses échos dépassèrent rapidement les frontières pour donner naissance à un renouveau universel du langage musical. Pourtant Debussy y avait adapté des procédés fort anciens de déclamation sans phrases dessinées, qui rappellent les récitatifs italiens du XVIII[e] siècle, tout en les refondant selon ses nouvelles conceptions esthétiques. (cl. Bernand).

50. *L'Enfant et les Sortilèges* - Fantaisie lyrique de Ravel sur un texte de Colette (1925) - Opéra de Cologne, 1961. - L'enfant a passé sa colère sur les bêtes et les objets familiers. Grondé, il boude. Soudain, levant les yeux, il voit, sortant de son livre d'images, la fée qui lui révélera la vie qui dort au fond des bêtes et des choses, attendant d'être comprise avec bonté. (cl. Sangermann, Cologne).

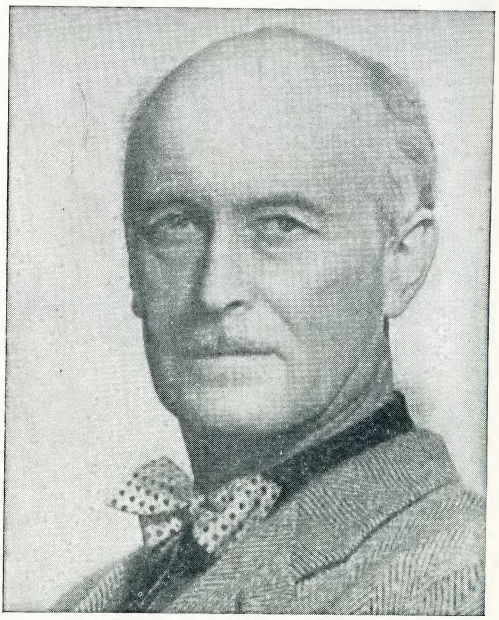


51. Paul Dukas (1865-1935).
Issu de la lignée des *Franckistes*, aussi sévère envers lui-même qu'envers ses élèves, il détruisit une grande partie de ses œuvres. Celles, rares, qui subsistent sont empreintes d'une grande clarté dans leur classicisme. « *Le contrepoint ?* disait-il, *là sans doute, se trouve l'avenir.* » (cl. Erlanger).



52. Albert Roussel (1869-1937).
Se rattachant au *Franckisme* par son maître Vincent d'Indy, Albert Roussel créa un genre nouveau qui, selon lui, devait « *se libérer de tous les éléments pittoresques et descriptifs* ». Ceci était un reniement absolu du *Debussysme* de sa génération. L'ancien officier de marine ne voulait rien que « *faire de la Musique* ». (cl. Viollet)

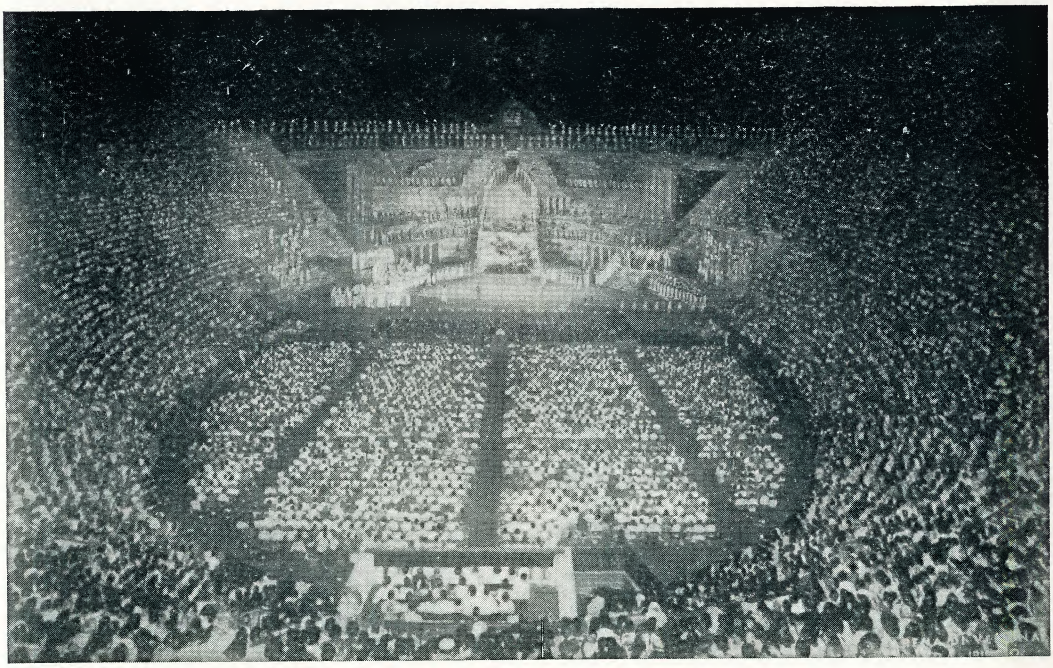
53. Florent Schmitt (1870-1958) reçu Chevalier du *Tastevin*. Beaune 1950.
En pleine floraison des subtilités impressionnistes, il composa dans un style très personnel une robuste musique pétrie de couleurs somptueuses. Toutes ses œuvres, fussent-elles pour musique de chambre, opéra ou orchestre. sont réalisées en un vigoureux style symphonique.



54. Jacques Ibert (1890-1962).
Riche d'un talent très éclectique, il créa une Œuvre embrassant tous les genres, qui porte le sceau de sa personnalité attachante, faite de sincérité, de distinction et de fine sensibilité. « *J'écris par besoin et par goût* », aimait-il dire, et c'est ce bon goût suprême, exprimé par la sobriété de son Art, qui en fait le grand attrait

55. Ruggiero Leoncavallo (1858-1919)
Recherchant une esthétique accessible aux grandes foules, les *Véristes*, dont il fut un des fondateurs, créèrent un genre réaliste, pas toujours exempt de vulgarité *Paillasse*, opéra mélodramatique lancé par le grand ténor italien Caruso, en est un échantillon-type et son immense succès populaire n'est pas épuisé (coll. Sirot).

56. Pietro Mascagni (1863-1945).
Vériste comme Leoncavallo, il ne remporta, comme lui, qu'un seul grand succès : *Cavalleria Rusticana*. Cet opéra, violente tragédie paysanne, fut écrit en quelques jours par Mascagni, alors jeune chef d'une fanfare rurale, pour un concours où il obtint le 1er prix, lui valant une célébrité foudroyante et universelle. (cl. Badodi, Milan).



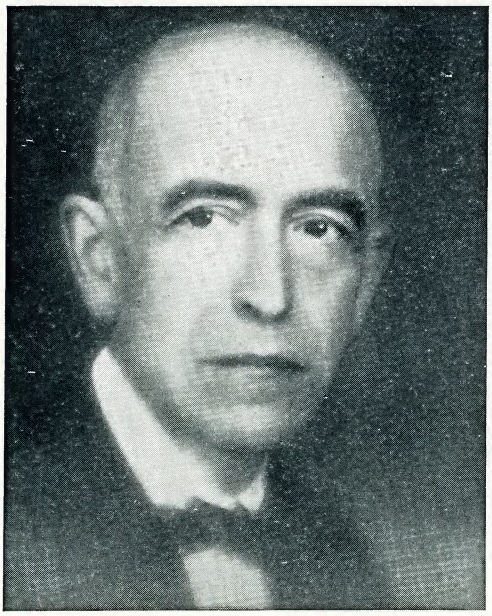
57. Les Arènes de Vérone, en Italie. Représentation de *Aïda* de Verdi. Saison lyrique 1958.
Après huit siècles de lutte, les peuples appelés barbares brisèrent le joug romain, et la civilisation chrétienne mit fin aux « Festivals du sang » qui avaient les arènes pour théâtre. Le rugissement des fauves, le cri des victimes, l'anathème des gladiateurs, le chant des Martyrs, les acclamations inhumaines de la foule, toutes les voix firent silence et les illuminations faites de torches vivantes s'éteignirent. La sanglante orgie romaine prit fin. Démolis, les cirques fournirent les pierres des cathédrales et des châteaux forts. Ceux qui subsistent accueillent des manifestations artistiques (Vérone : 1.340 artistes, 140 musiciens, 25.000 spectateurs).

58. Giacomo Puccini (1858-1924).
La saison 1961-62 au *Metropolitan Opera* de New York fut marquée d'un fait mémorable : Puccini, avec son opéra *La Fille du Far West*, créé cinquante ans plus tôt sur la même scène sous la direction de Toscanini et avec le célèbre Caruso, Puccini pulvérisa tous les records de recettes jamais connus dans l'histoire du théâtre : 94.295 dollars pour une soirée. Puccini dont le nom a retenti depuis trois quarts de siècle dans tous les théâtres du monde, se destinait pourtant à être un symphoniste ! Une représentation de *Aïda* lui révéla sa vocation. De Lucques, sa ville natale, il partit étudier à Milan. Là, il partagea avec son ami Mascagni de cruelles années de misère et de travail. Puccini arrivait en un temps où l'empire wagnérien régnait partout en maître, où la gloire de Verdi était établie dans l'univers, où la France possédait les valeurs solides de Bizet et de Massenet. A la fois profondément humain et finement aristocrate, Puccini suivit la réaction de l'époque. Il écarta les sujets légendaires ou symboliques, les héros, les grands effets. « *Je ne m'émeus*, disait-il, *que pour les femmes qui ne savent qu'aimer et mourir.* » Dominant de très haut les *Véristes*, il atteignit cependant tous les publics. Verdi l'avait soutenu en ses débuts. Ravel, Schönberg, Strawinsky admirèrent son art. Il se tailla finalement dans les répertoires de théâtre une place égale à celle des plus grands génies de la musique. (Arch. phot. Ricordi.)

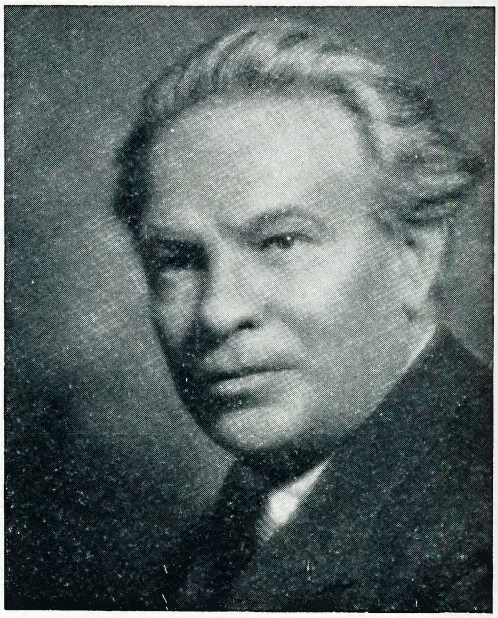
59. *La Tosca* - Opéra de Puccini d'après Sardou (1900). - Teatro alla Scala, 1954.
Acte 1. En 1800, dans la Rome pontificale, on célèbre, en l'église St-André-de-la-Vallée, le *Te Deum* après la victoire présumée de l'armée autrichienne sur Bonaparte à Marengo. Le baron Scarpia, préfet, tyran cauteleux et cruel, est follement épris de la belle cantatrice Floria Tosca, amie du peintre Mario Cavaradossi. L'action se déroule, haletante et tumultueuse, et se dénoue de la façon la plus tragique. Dans la même nuit, Scarpia sera poignardé par Tosca, et Mario fusillé sur ordre secret de Scarpia. Tosca se précipitera de la tour du Château Saint-Ange. Dans toute l'histoire du théâtre lyrique, il n'y a pas d'ouvrage qui ait connu, dans le monde entier, un succès aussi général et aussi durable. (cl. Piccagliani, Milan).

60. Isaac Albeniz (1860-1909).
Pianiste réputé autant que compositeur, il donna son premier concert à l'âge de quatre ans et, à douze, il s'enfuit de la maison paternelle pour mener une vie aventureuse. Il revint trois ans plus tard et étudia alors la composition, s'y vouant presque exclusivement afin, disait-il, de « *faire de la musique espagnole avec l'accent universel* ».

61. Enrique Granados (1867-1916).
Comme son compatriote et ami Albeniz, Granados composa des œuvres typiquement espagnoles, hautes en couleurs, mais fortement influencées dans leur forme par l'esthétique des maîtres français de sa génération. En plein succès, il périt, jeune encore, de façon tragique, pendant la première guerre mondiale, à bord d'un paquebot torpillé par un sous-marin.



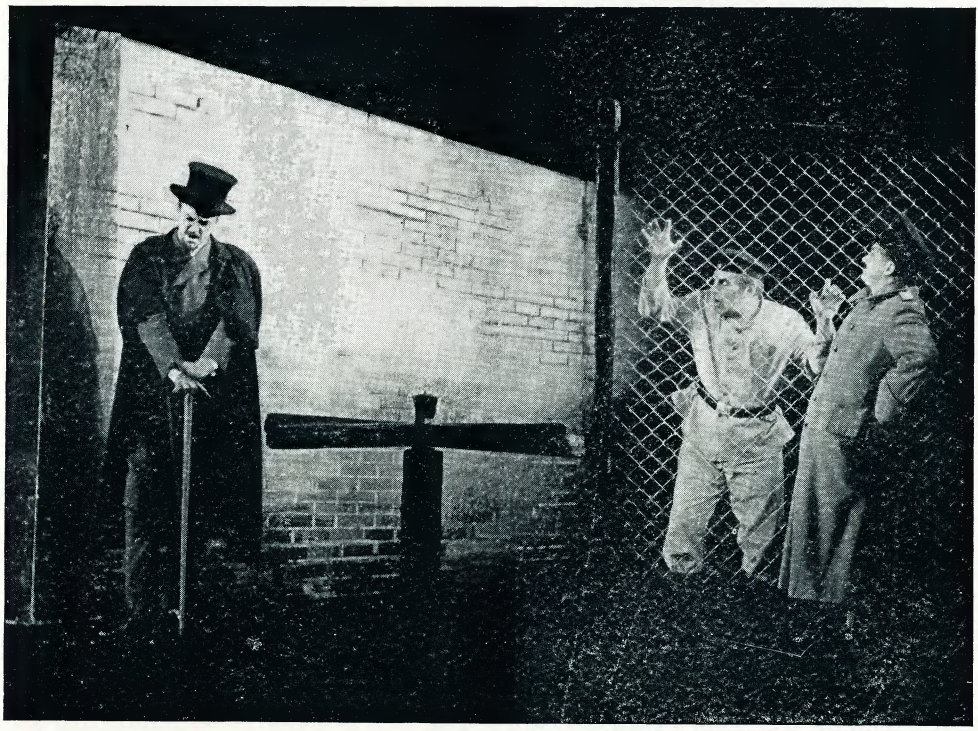
62. Manuel de Falla (1876-1946).
Le génie de ce grand artiste le place au-dessus de ses compatriotes. Se servant, comme eux, des rythmes et thèmes espagnols, il sut, avec une suprême maîtrise les fondre en un style original et inimitable. Espagnol jusque dans l'austérité et le mysticisme, il se retira, en pleine gloire, dans un monastère où il mourut. (cl. Manuel).



63. Ottorino Respighi (1879-1937).
Elève de Rimsky-Korsakow et de Max Bruch, Respighi s'écarta résolument du style des *Véristes*, et du théâtre qui était leur domaine favori. Il inaugura un genre nouveau pour les compositeurs italiens : le poème symphonique, qui marqua leur tournant vers la musique d'aujourd'hui. (cl. Ballerini, Florence).

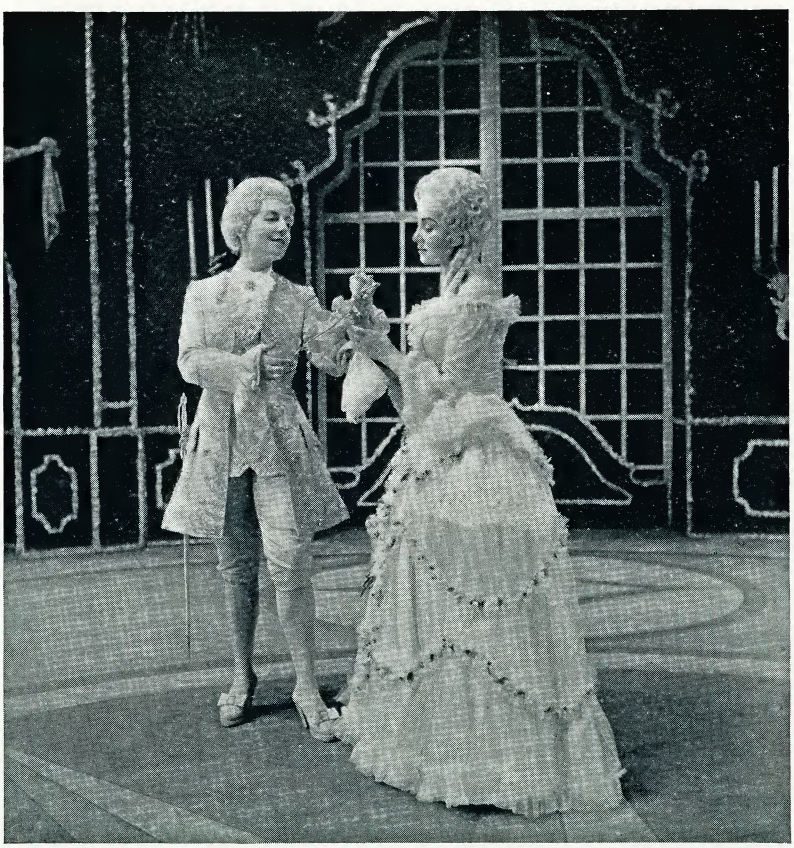
64. Arnold Schönberg (1874-1951).
Inventeur du système sériel et dodécaphonique qui renversait toutes les lois de composition tonale employées jusqu'à lui, Maître de l'Ecole de Vienne, il révolutionna l'écriture musicale. Son nouveau langage prit une importance universelle et se trouve à la base de toutes les expériences ultérieures. (cl. National Bibliothek, Vienne).

65. Alban Berg (1885-1935) et Anton Webern (1883-1945). (cl. M^me^ Vve A. Berg.)
Ces deux Autrichiens furent les plus illustres disciples de Schönberg dont ils continuèrent l'œuvre, mais par des voies personnelles. L'écriture atonale de Berg, d'un grand lyrisme dramatique s'oppose à celle, plus sévère, de Webern qui reprend les bases de la musique sérielle.



66. *Wozzek* - Opéra d'Alban Berg (1926) d'après G. Büchner - Opéra de Munich, 1958.
Le soldat Wozzek est le type de l'être simple et naïf qui se défend par la violence contre l'absurdité et la cruauté du monde. Bafoué, humilié par sa bien-aimée, ses supérieurs, le médecin, qu'il croyait ses amis, il finit, dans une ultime révolte, par tuer celle qu'il ne peut retenir. Il meurt en fuyant. Violente, heurtée, cette œuvre extrêmement difficile exigea 137 répétitions avant sa première à Berlin. (cl. Betz, Munich).

67. Richard Strauss (1864-1949), dirigeant à quatre-vingt-cinq ans. (cl. Kessler, Berlin). - La plus importante personnalité du théâtre depuis Wagner, il se créa vite un style très original. Magicien du son, il écrivit des œuvres étincelantes et osées dans tous les genres, certaines d'une douceur toute mozartienne, d'autres emportées par une ivresse dionysiaque, toutes géniales et éblouissantes d'invention.

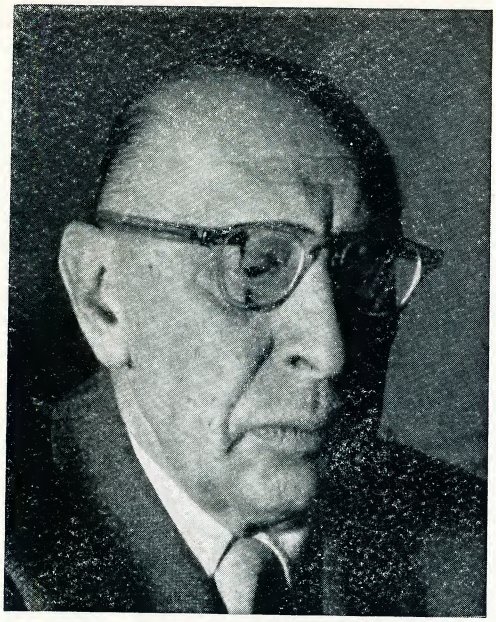


68. *Le Chevalier à la Rose* - Opéra de R. Strauss (1911), livret de Hofmannsthal - Opéra de Hambourg, 1959. - A Vienne, en 1760, dans le palais de la princesse-maréchale de Werdenberg, le comte Octavian Rofrano (rôle travesti) remet la traditionnelle rose d'argent à Sophie Faninal, fille d'un nouveau riche, de la part du baron Ochs de Lerchenau, rustre gentilhomme campagnard à qui on l'a fiancée. Octavian aimera Sophie, il oubliera la mûrissante maréchale et Sophie n'épousera pas le baron. Au milieu d'une action pleine de quiproquos spirituels, de cocasseries étourdissantes, portée par une musique étincelante et délicate, les « jeunes » se trouveront réunis aux dépens de leurs aînés. (cl. Peyer, Hambourg).

69, 70. *Salomé* - Opéra de R. Strauss (1906), livret d'O. Wilde - Opéra de Munich, 1955. - Opéra de Hambourg, 1953. - Penchée sur le caveau où Jochanaan (St Jean-Baptiste) est enfermé, la princesse Salomé se sent irrésistiblement attirée. Fascinée par la grande voix prophétique qui s'élève, Salomé fait sortir Jochanaan et tente de le séduire. Il la repousse avec dureté. Puis Hérode Antipas, tétrarque de Galilée, supplie Salomé, qui est sa belle-fille, de danser pour lui. Elle y consent. Mais, pour prix, elle exige la tête de Jochanaan. Après plusieurs refus, Hérode, ivre de désir, finit par accepter. Tandis que la reine Hérodiade quitte la salle, se déroule la voluptueuse *Danse des Sept Voiles*. A la fin, le bourreau apporte sur un plat d'argent la tête du supplicié à laquelle Salomé adresse un long chant, qu'elle embrasse, et devant laquelle elle danse longuement. Saisi d'horreur, Hérode fait écraser Salomé sous les boucliers des gardes. En dépit de la répulsion que le sujet peut lui inspirer, le spectateur est « empoigné » deux heures durant par la magique puissance de la musique. (cl. Betz, Munich - cl. Peyer, Hambourg)

71. Arthur Honegger (1892-1955).
« *La première qualité d'un compositeur, c'est d'être mort.* » « *Le compositeur contemporain est une sorte d'intrus qui veut s'imposer à une table où il n'est pas invité.* » En dépit de ses réflexions pessimistes, mais souvent vraies, Honegger écrivit un grand nombre d'œuvres importantes de tous genres : de l'oratorio, qu'il rénova complètement, à la musique de film. Il est considéré comme l'un des pionniers les plus marquants et l'une des personnalités les plus fortes de la musique moderne. Courageux et indépendant, il eut pour lui l'appui de la jeunesse, mais son œuvre fut longue à s'imposer. (cl. Lipnitzki).

72. *Jeanne au Bûcher* - Oratorio dramatique de Honegger (1935) sur un poème de Paul Claudel - Opéra de Munich, 1950. (cl. Betz, Munich).
La création française au concert, de cette belle œuvre eut lieu en 1939 à Orléans même, dans ce théâtre qui s'élève sur les fondations d'une église primitive. Les scènes lyriques s'en emparèrent plus tard dans sa forme scénique, parlée, chantée et dansée, grâce à la puissance qu'elle doit à la musique de Honegger. L'effet de renversement du temps, dont il a été abusé depuis, était révolutionnaire à l'époque et permit de faire défiler devant les yeux de Jeanne tout le passé qui l'avait amenée au bûcher où elle attend son supplice. Saint Dominique est descendu du Ciel pour la secourir et il tient devant les yeux de Jeanne attachée, le livre de sa vie, lui contant les faits et essayant de comprendre, avec elle, ce qui s'était passé. Et voilà qu'ensemble ils remontent le temps à partir de sa mort prochaine jusqu'à son enfance de petite paysanne que les voix de Sainte Catherine et de Sainte Marguerite appellent pour accomplir son destin, et sauver la France et son roi. Les voix des désespérés du fond de l'Enfer mêlent leurs hurlements au chant d'espoir du rossignol, les rois fous dansent autour de Jeanne leur ronde insensée, le Dauphin est couronné à Reims, mais Jeanne est déjà trahie et son épée mystique ne la sauvera plus. Les flammes montent, mais les voix de la foule stupide et déchaînée sont couvertes par celles des Saints qui l'accueillent parmi eux, chaînes brisées, en chantant : « Il y a l'amour qui est le plus fort. Il y a Dieu qui est le plus fort. » L'oratorio se déroule comme des enluminures de livres saints, luit comme des vitraux multicolores, frappe comme les statues des Saints et des rois des cathédrales. Dans une écriture usant des moyens les plus avancés de la musique atonale, Honegger mêle la familiarité naïve de l'art populaire à la noblesse et la grandeur de la poésie pure. « *Je me suis efforcé,* précisait-il, *d'être accessible à l'homme de la rue, tout en intéressant le musicien.* » Le grand compositeur a pleinement réussi.



73. Igor Strawinsky (1882-). (cl. Lenoir). Après le scandale qui marque le début de toute vraie révolution artistique, Strawinsky a conquis de haute main une première place dans la lignée des plus importants novateurs. Agressif et intransigeant, son sceau marqua une époque de la musique.

74. Serge Prokofiev (1891-1953). Son œuvre se divise en deux parties très inégales. La première, issue d'un long séjour en Occident, est riche et brillante. La seconde, après son retour en U.R.S.S., afin de plaire à un public populaire, perdit de sa valeur. (Coll. Boosey et Hawkes).

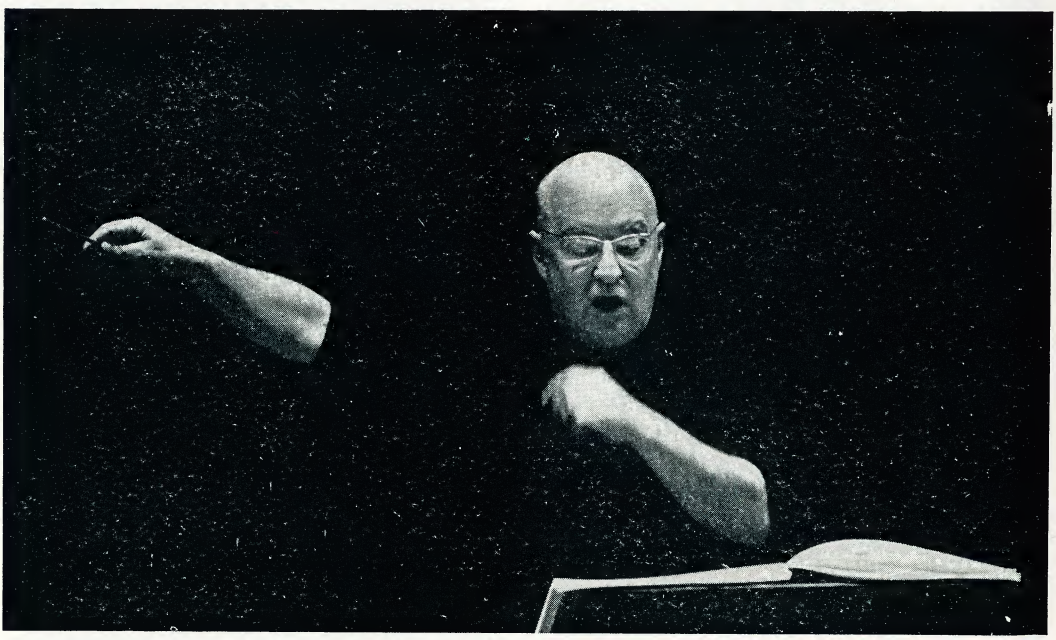
75. *Histoire du Soldat* - Féerie dansée et parlée avec récitant, de Strawinsky, texte de Ramuz (1918) - Opéra de Cologne, 1960. - Au cours de multiples péripéties, le Soldat a repris le violon enchanté que le Diable lui avait dérobé et, par son jeu, il guérit la Princesse. Il oblige le Diable à danser jusqu'à évanouissement. Le Diable se vengera, il entraînera en enfer le trop audacieux Soldat. (cl. Sangerman, Cologne).

76. *Œdipe-Roi* - Opéra-oratorio de Strawinsky, texte de Cocteau (1927) - Opéra de Hambourg, 1955. - Le texte, d'après Sophocle, de cet unique opéra de Strawinsky est en latin, ce qui ajoute à la rigueur presque classique de la musique et évite des traductions infidèles. Un récitant décrit l'action. (cl. Sello, Hambourg).

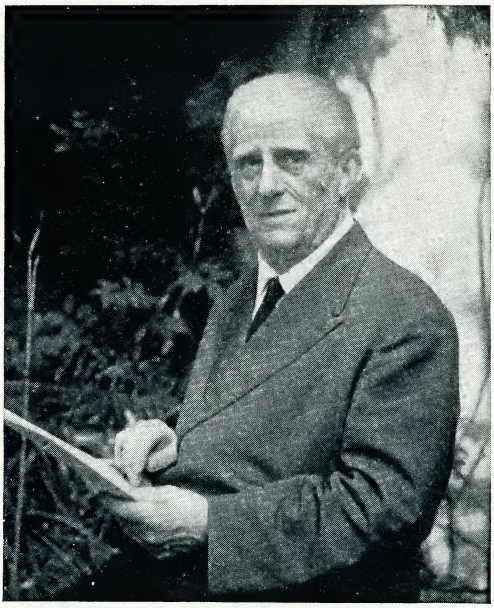
77. *Antigone* - Tragédie de Orff, texte de Sophocle (1949) - Opéra de Munich, 1950. - Orff utilise ici un langage très original, remplaçant le chant par une récitation psalmodiée, coupée par de rares passages mélodiques. L'orchestre, dépourvu de violons, produit, grâce à une subtile échelle de sons, un climat magique. (cl. Betz, Munich).

78. Carl Orff (1895-).
L'évolution du puissant talent dramatique de ce compositeur, le premier de l'Allemagne contemporaine, le conduisit à l'abandon de tous les éléments romantiques et au retour aux notions premières de la musique, basées sur le rythme, et intimement liées au mouvement et à la danse. Sur des textes variés, allant des poèmes de Catulle à des livrets dont il est lui-même souvent l'auteur, il écrit uniquement pour la scène. (cl. Betz, Munich).

79. Werner Egk (1901-) et Jean Cocteau (à gauche) lors d'une première à Munich.
Dans un langage souple et généreux, Egk écrit la musique même que Cocteau souhaite peut-être : « *Une musique sur la terre, une musique de tous les jours* », et non pas « *une musique à écouter la figure dans les mains* ». Ses partitions, presque toujours composées pour le théâtre, sont parfaitement adaptées à des livrets qu'il tire lui-même de la littérature internationale de tous les temps, et qu'il traite avec un talent dramatique solide et sincère. (cl. Betz, Munich).



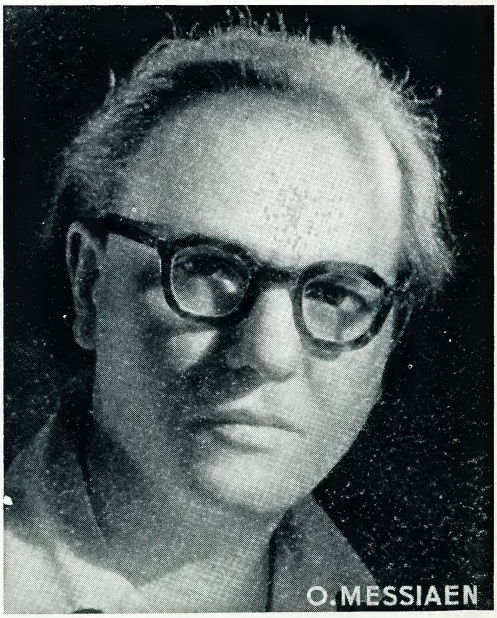
80. Paul Hindemith (1895-) dirigeant une répétition. (cl. Spiegel, Pittsburgh). - Chef de file de la musique allemande de sa génération, il a créé les fameuses *Journées de Donaueschingen* où s'affrontent les compositeurs internationaux avancés. Audacieux dans l'emploi des instruments classiques, il en tire des effets originaux : « *Considère le piano comme un instrument à percussion*, dit-il, *et traite-le comme tel.* »



81. Francesco Malipiero (1882-).
Issu d'une vieille famille vénitienne, il fut directeur du Conservatoire de sa ville et publia la première édition complète des œuvres de Monteverdi. Son art très cérébral lui permit de passer sans peine du style académique de ses débuts, rattachés à la musique de la Renaissance italienne, à la pointe du style dodécaphonique. (cl. Lipnitzki).

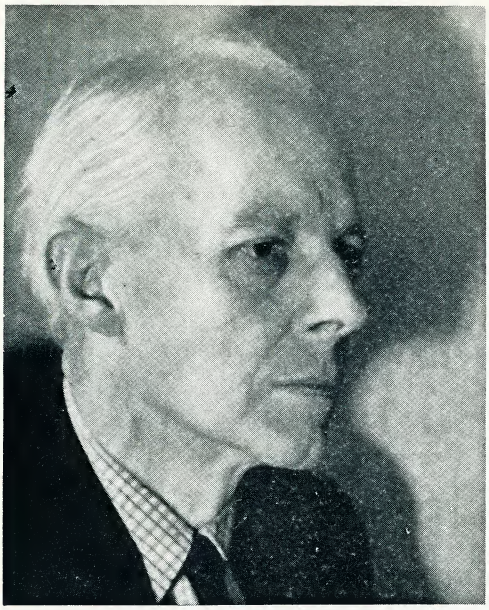
82. Francis Poulenc (1899-) avec les interprètes des *Dialogues des Carmélites* au Teatro alla Scala de Milan (1956).
Ecrit sur le texte admirable de Bernanos, cet opéra révèle un côté très élevé et très émouvant de la personnalité de Poulenc, tout à fait opposé à celui, élégant et spirituel, qui marque la plupart de ses autres œuvres. (cl. Piccagliani, Milan).

83. Dimitri Chostakovitch (1905-).
Personnalité fortement marquée par certaines exigences, il a écrit surtout de la « musique à programme », plus accessible à un auditoire dont l'imagination doit pouvoir se fixer sur un sujet clairement énoncé. Premier compositeur de l'U.R.S.S., il obtint trois fois le prix Staline, la récompense suprême dans son pays. (cl. Pic).

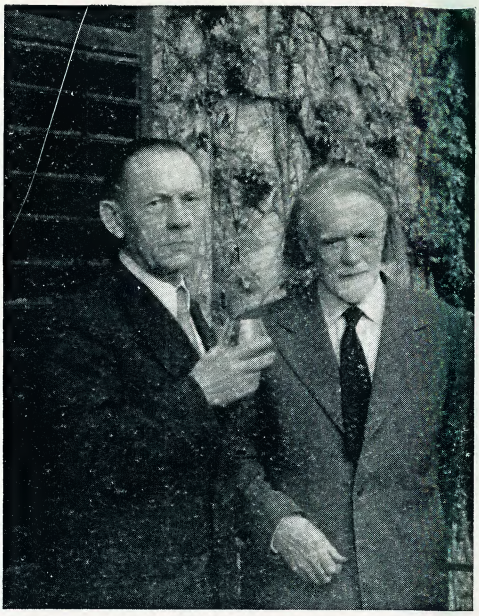


84. Olivier Messiaen (1908-).
Maître incontesté de la génération contemporaine, son rayonnement est considérable dans le monde. Sa classe d'Esthétique Musicale au Conservatoire de Paris a influencé un grand nombre de jeunes compositeurs de toutes nationalités. Il est, de plus, le prestigieux titulaire des grandes orgues de la Sainte-Trinité à Paris. (cl. Harcourt).

85, 86. *La Table Verte* - Danse macabre de Kurt Joos - Folkwang Tanzheater, Essen 1932. Né en 1901, Joos fut danseur, chorégraphe, maître de ballet dans les théâtres d'Allemagne. Puis il créa son Ecole et son Ballet. Fondant en une synthèse admirable la technique classique, le style moderne et l'antique art du mime, il personnifia *l'Expressionnisme allemand* avec un dépouillement et une puissance inégalés. A la suite de son ballet *La Table Verte*, évocation prophétique et condamnation impitoyable de la guerre, il dut quitter l'Allemagne et fit des tournées dans le monde. En 1949, il regagna sa patrie et reprit son Ecole.



87. Bela Bartok (1881-1945). - L'âme fière et le cœur noble du grand maître hongrois ne purent jamais supporter de contrainte. Bouleversé par les événements européens, il s'exila aux U.S.A., où il mourut dans la misère. (cl. Leirens, Bruxelles).

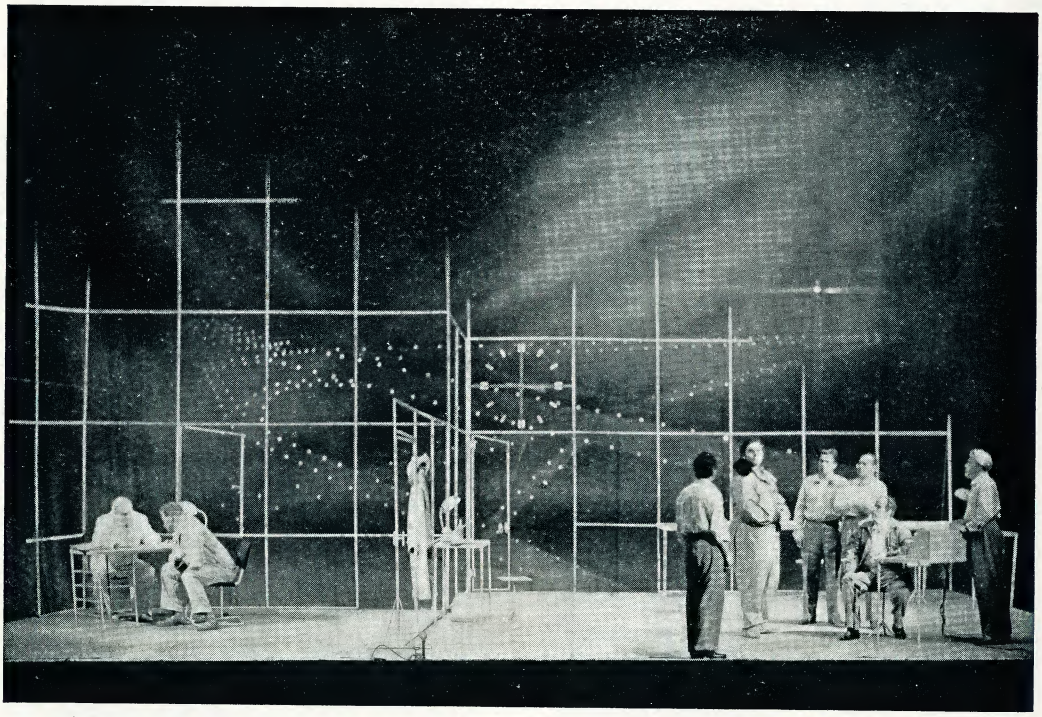


88. Laszlo Lajtha (1892-) et Zoltan Kodaly (1882-). - On a surnommé Bartok (décédé), Kodaly et Lajtha les « trois grands » de la musique hongroise. Leurs œuvres, très différentes, ont trouvé un retentissement international considérable.

89. *Le Mandarin Merveilleux* - Ballet de Bartok (1919) - Théâtre de Wuppertal (Ruhr) 1956. Attiré par la fille, le Mandarin sera finalement assassiné par les voyous qui l'épient. Ce ballet caractéristique de *l'Expressionnisme* né entre les deux guerres, est un succès de répertoire. (cl. Saurin, Wuppertal).

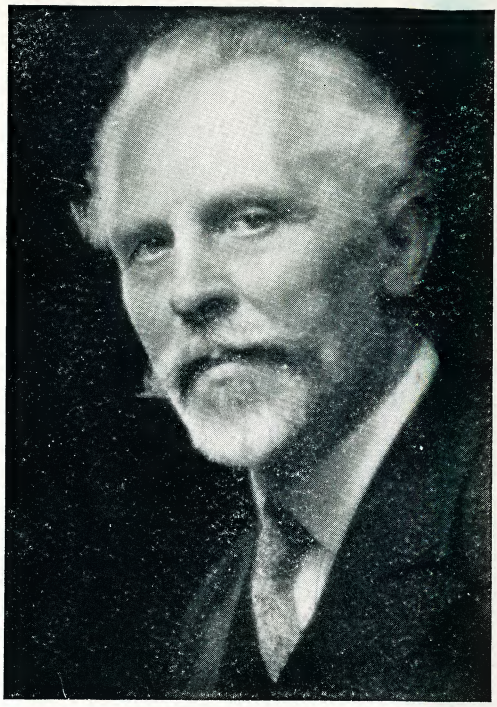
90. Goffredo Petrassi (1904-).
Un des compositeurs les plus représentatifs de l'Italie contemporaine. Ayant conquis une audience internationale, il exerce également une importante activité pédagogique. (cl. Luxardo, Rome).

91. Luigi Dallapiccola (1904-).
Premier Italien à avoir adopté la technique sérielle, il reste à la pointe de la musique de son pays, dont il est sans doute le représentant le plus complet et significatif. (cl. Levi, Florence).

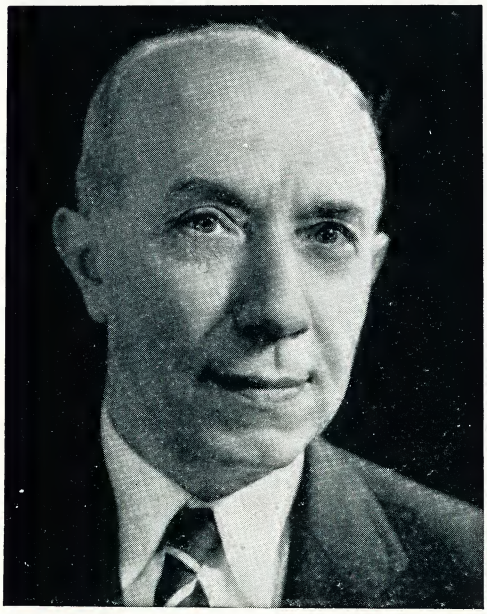


92. *Vol de nuit* - Opéra de Dallapiccola, d'après Saint-Exupéry (1939) - Théâtre de Wuppertal (Ruhr) 1956. - C'est avec cet opéra composé sur le chef-d'œuvre de Saint-Exupéry, sujet d'une grande intensité dramatique, que Dallapiccola semble avoir choisi sa manière définitive. Abandonnant un style issu des Maîtres Italiens, il se tourna vers le langage sériel de l'Ecole de Vienne, devenant le premier à introduire le dodécaphonisme en Italie. C'est ainsi qu'il décrivit de la façon la plus tendue et la plus poignante l'angoisse, l'héroïsme et le sacrifice sans cesse renouvelés des aviateurs de ligne. (cl. Saurin, Wuppertal).

93. René Bernier (1905-). (cl. Leirens).
Inspecteur de l'Education Musicale du Royaume de Belgique, René Bernier se double d'un compositeur racé et sensible, qualifié de « poète des sons ». Sa réputation a dépassé les frontières de son pays où il occupe une place de premier plan.

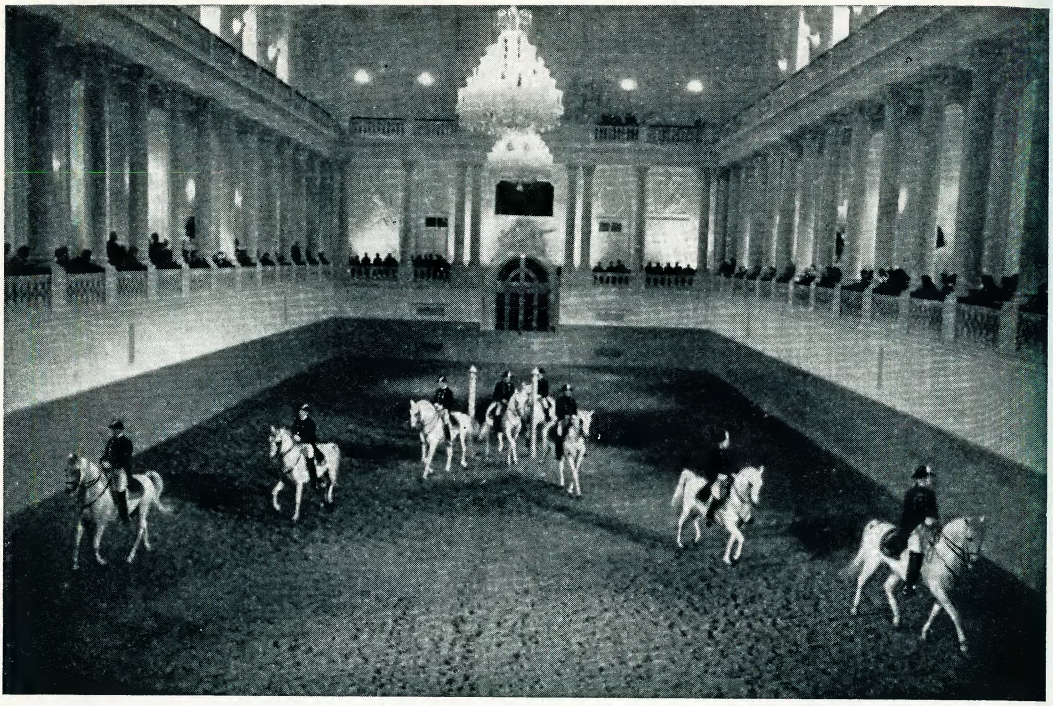


94. Joseph Jongen (1873-1953).
Membre correspondant de l'Institut de France, Joseph Jongen présida de 1925 à 1938 aux destinées du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Liégeois d'origine, l'âme wallone est volontiers présente dans maintes de ses œuvres.



95. Jean Absil (1893-). (cl. Max).
Membre de l'Académie Royale de Belgique et compositeur de renommée internationale, Jean Absil a une production abondante, qui s'étend avec un égal bonheur aux divers domaines de la création musicale.

96. Marcel Poot (1901-). (cl. Roger).
Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles et compositeur notoire, Marcel Poot a composé nombre d'œuvres qui reflètent les traits du tempérament flamand, amalgamé aux ressources de la technique contemporaine.



97. Haute Ecole Espagnole de Cavalerie de Vienne. - Le cheval est sensible à la musique. Au son d'une *harmonie* exécutant des œuvres classiques, les écuyers, bottés, vêtus et coiffés à l'ancienne, présentent tous les dimanches matins une reprise publique dans le beau manège érigé en 1735. Les premiers étalons blancs Lippizans, dont descendent ceux d'aujourd'hui, furent importés d'Espagne vers 1572. Vienne a pieusement conservé cette admirable tradition comme elle a su aussi maintenir celle de son célèbre Opéra.

98. Fanfare des Trompettes des Bersaglieri.
En commémoration d'une victoire décisive remportée de façon fulgurante, ce régiment d'élite de l'infanterie italienne obtint le privilège exclusif de défiler, aux parades militaires, au pas de gymnastique tout en sonnant de la trompette. Les volumineux panaches de plumes de coq des chapeaux aux larges bords flottent au vent et ajoutent au pittoresque du spectacle.

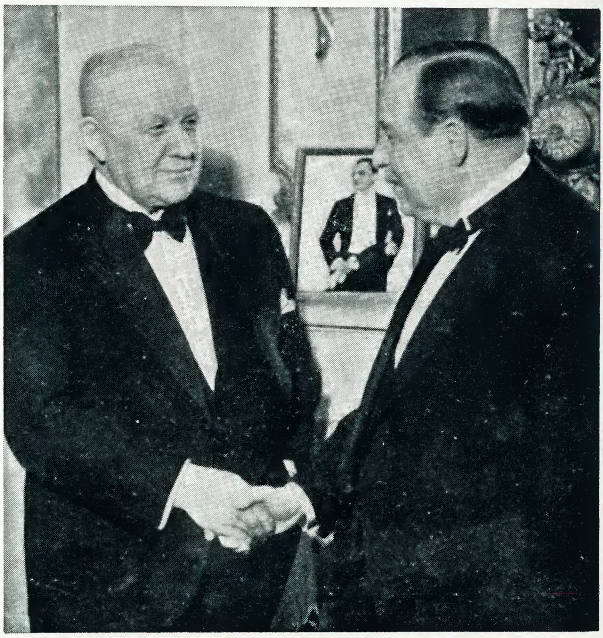
99. Johann Strauss II (1825-1899) dirigeant son orchestre viennois de solistes. - Le plus célèbre de l'illustre dynastie des Strauss, il fut surnommé le « Roi de la Valse ». On lui doit *La Chauve-Souris*, modèle typique de l'opérette viennoise, atteignant une telle perfection qu'elle figure dans les répertoires de tous les théâtres de langue allemande et est considérée comme un classique (cl. Nationalbibliotek, Vienne).

100. Jacques Offenbach (1819-1880). (cl. Sirot). Né à Cologne, il passa la plus grande partie de sa vie en France. Après cent deux opérettes charmantes qui lui valurent les plus vifs succès, il écrivit un brillant opéra fantastique *Les Contes d'Hoffmann* qui compte parmi les œuvres les plus jouées.

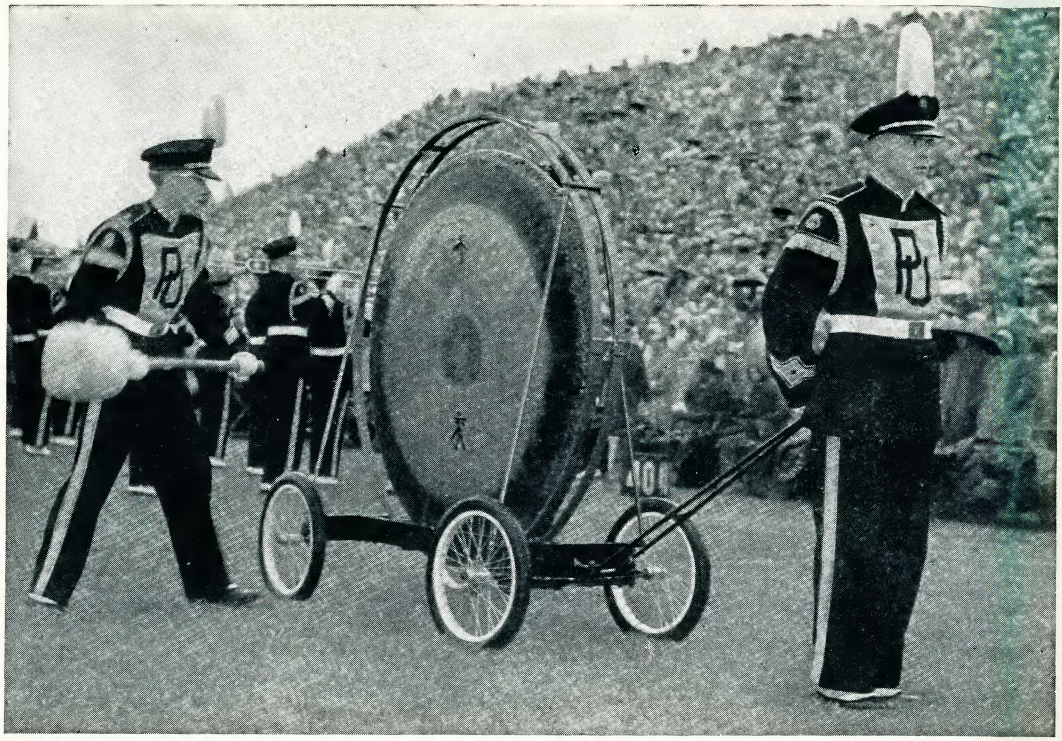
101. André Messager (1853-1929). (Arch. Photo, Paris). - Auteur de nombreuses opérettes et comédies musicales, il restera dans l'histoire de la musique comme Directeur de l'Opéra-Comique où il eut le courage mémorable de créer *Pelléas et Mélisande*, de Debussy.

102. *La Veuve Joyeuse* - Opérette de Lehar (1905) - 1re représentation à Paris, Théâtre de l'Apollo, 1909. (coll. Sirot). - C'est par cette œuvre charmante, aux rythmes légers et entraînants des valses viennoises, que Lehar, ancien chef de musique dans l'Armée Impériale austro-hongroise, conquit le succès universel. Des scènes sentimentales et langoureuses, alternant avec d'autres pleines de fine cocasserie, évoluent dans un cadre luxueux de grand spectacle. Créée à Vienne, l'œuvre fit le tour du monde. Ses mélodies sont encore sur bien des lèvres et ses valses firent danser les générations de la « Belle Epoque ».

103. Reynaldo Hahn (1874-1947) (Arch. Photo, Paris).
Né au Venezuela, il fut le plus parisien des auteurs d'opérettes et de mélodies. Ses succès mondains éclipsèrent à tort ses réels dons de compositeur.



104. Franz Lehar (1870-1948), à gauche, et Emmerich Kalman (1882-1953), à droite. (cl. Keystone).
Kalman, auteur de l'opérette *La Princesse Czardas*, félicite son illustre confrère Lehar lors d'une première à Vienne. Entre eux, le portrait de Richard Tauber, le plus célèbre ténor d'opérettes viennoises et allemandes de l'époque.

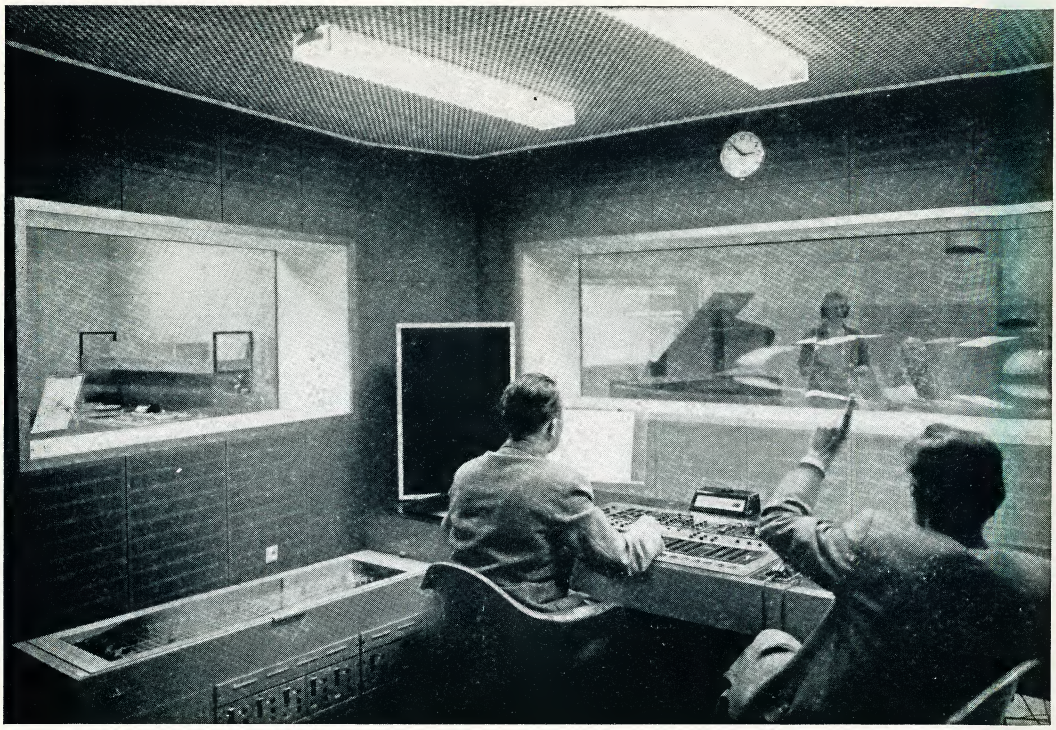


105. Gong géant - Université de Purdue (U.S.A.). (cl. Ludwig Drum Cy, Chicago).
Les grandes universités américaines, magnifiquement construites en pleine campagne, réservent une importante part de leur activité à la musique, qu'elles mêlent à de pittoresques manifestations sportives.

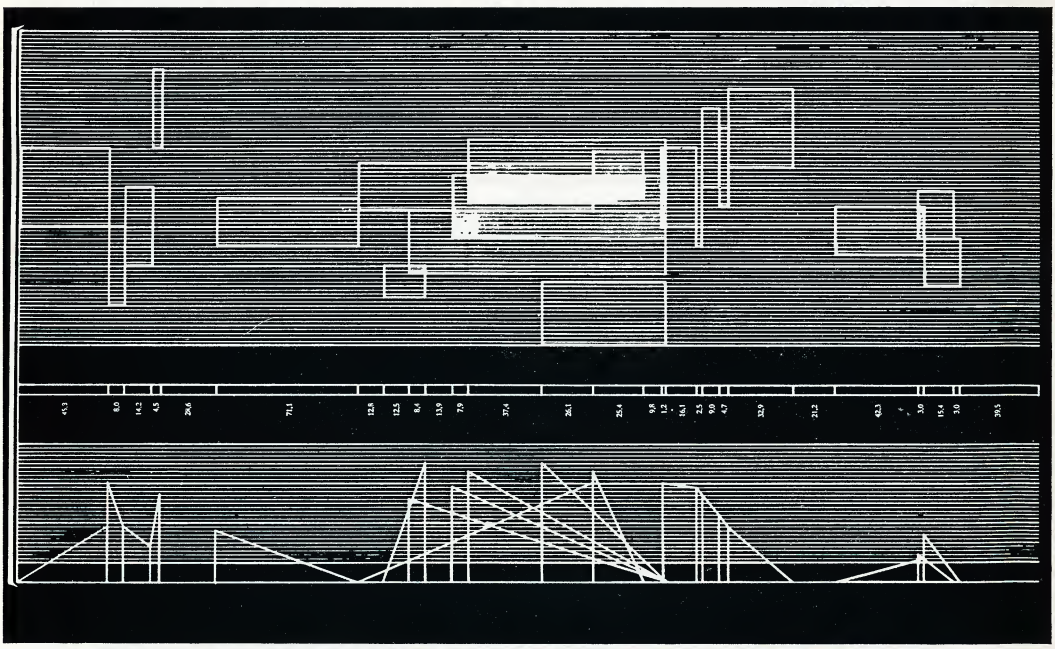
106. Jazz « Hot » de Louis Armstrong, une des plus célèbres formations (1960). (cl. Leloir).
Le jazz est une forme de musique profane du peuple noir américain. Il comporte : le « hot », fait d'improvisations et de solos rappelant le style vocal des noirs, et le « swing », dominé par la recherche du rythme.

107. Ensemble de quarante élèves pianistes à Long Beach (Californie). (cl. Keystone).
Les Etats-Unis présentent des manifestations étonnantes. Voici la répétition d'un concert donné en plein air par quarante élèves pianistes d'une grande Université. En ce pays du record, de pareils ensembles ne sont pas rares : le grand violoncelliste polonais Piatigorsky n'a pas hésité à réunir soixante autres violoncellistes pour un concert. La musique tient une grande place dans la vie des Américains, et ce, dès leur enfance.

108. Hollywood Bowl, près de Los Angeles (Californie). (cl. Usis).
Ce moderne amphithéâtre érigé sur les collines de Hollywood contient 20.000 places. Il est caractéristique du goût des Américains pour le plein air. Sous le ciel toujours bleu des chaudes nuits de la Californie, des concerts symphoniques y alternent avec des spectacles lyriques. L'immense conque qui recouvre la scène rabat le son vers l'assistance jusqu'aux extrémités de l'amphithéâtre.

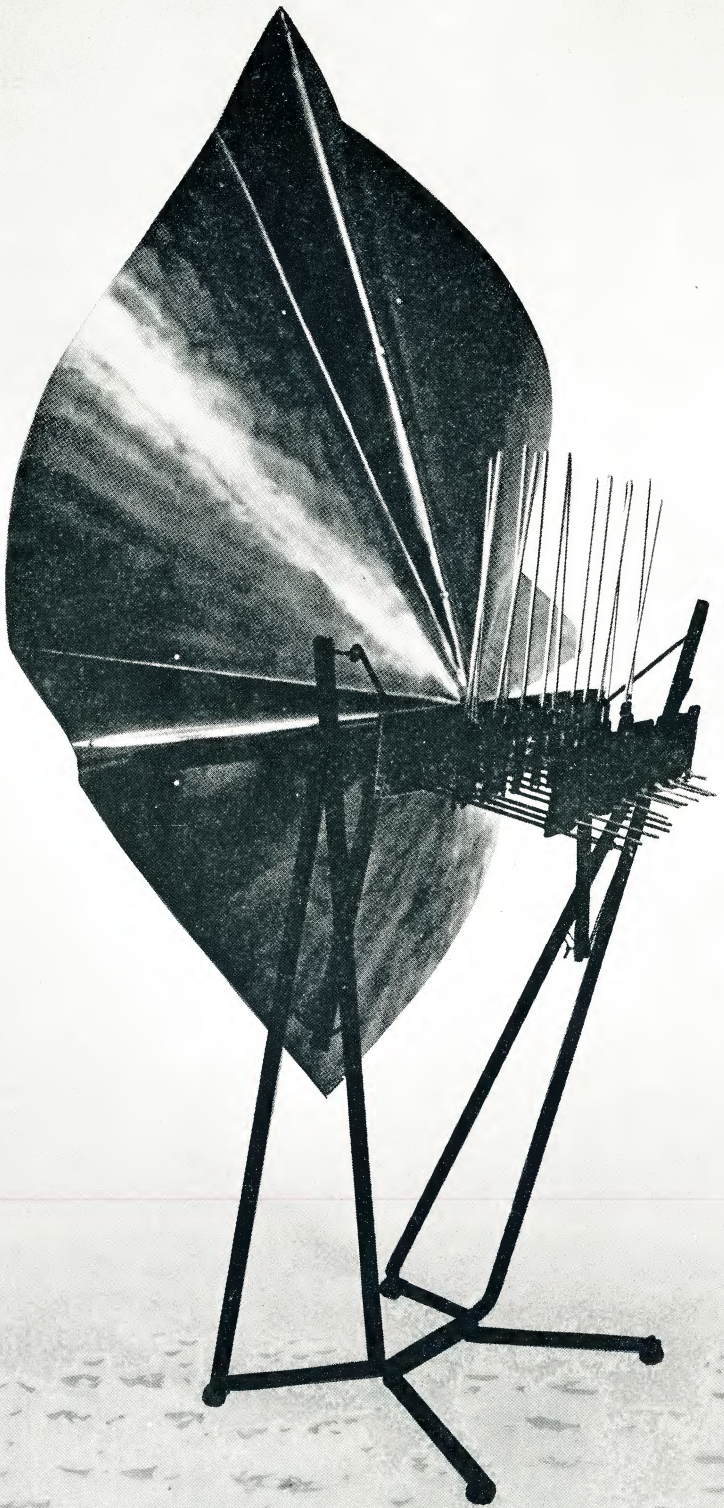


116. Enregistrement Radiophonique. (Ph. Siemens). - Une émission radiophonique est toujours enregistrée sur bande magnétique. La diffusion sur les ondes se fait soit au même moment en *émission directe*, soit plus tard en *émission différée* au moyen de la bande enregistrée. Les *cabines* sont insonorisées. Au centre, le *technicien du son* actionne la *console de prise de son* contenant les télécommandes de tous les appareils. Au fond, séparées par une vitre, l'artiste et la présentatrice sont dans le studio. A droite, le *metteur en ondes* dirige les opérations. L'appareil de gauche, le *répartiteur*, contient les *amplificateurs* et les *mélangeurs de son*. A l'angle, un *haut-parleur* (rectangle noir) permet de vérifier et de corriger l'enregistrement. Enfin, dans la cabine de gauche, derrière la vitre, fonctionne le *pick-up*, le *microphone* et le *magnétophone*.



117. Page de partition de musique électronique. (cl. Universal Edition, Vienne).
Cette *Etude II*, de Karlheinz Stockhausen (1954) est la première partition de musique électronique éditée. Son graphisme entièrement nouveau a pour but de fournir aux techniciens spécialisés les bases nécessaires à une émission sonore réalisée au moyen d'appareils d'enregistrement excessivement compliqués.

Imp. de Montligeon, La Chapelle-Montligeon (Orne). — 78-1152. Dépôt légal : Producteur 3e trim. 1978, n° 9944.



IMPRIMÉ EN FRANCE FOPA PARIS

ISBN 2-7082-1215-X

Couverture : photo Giraudon
Tableau d'Henry Ottmann.